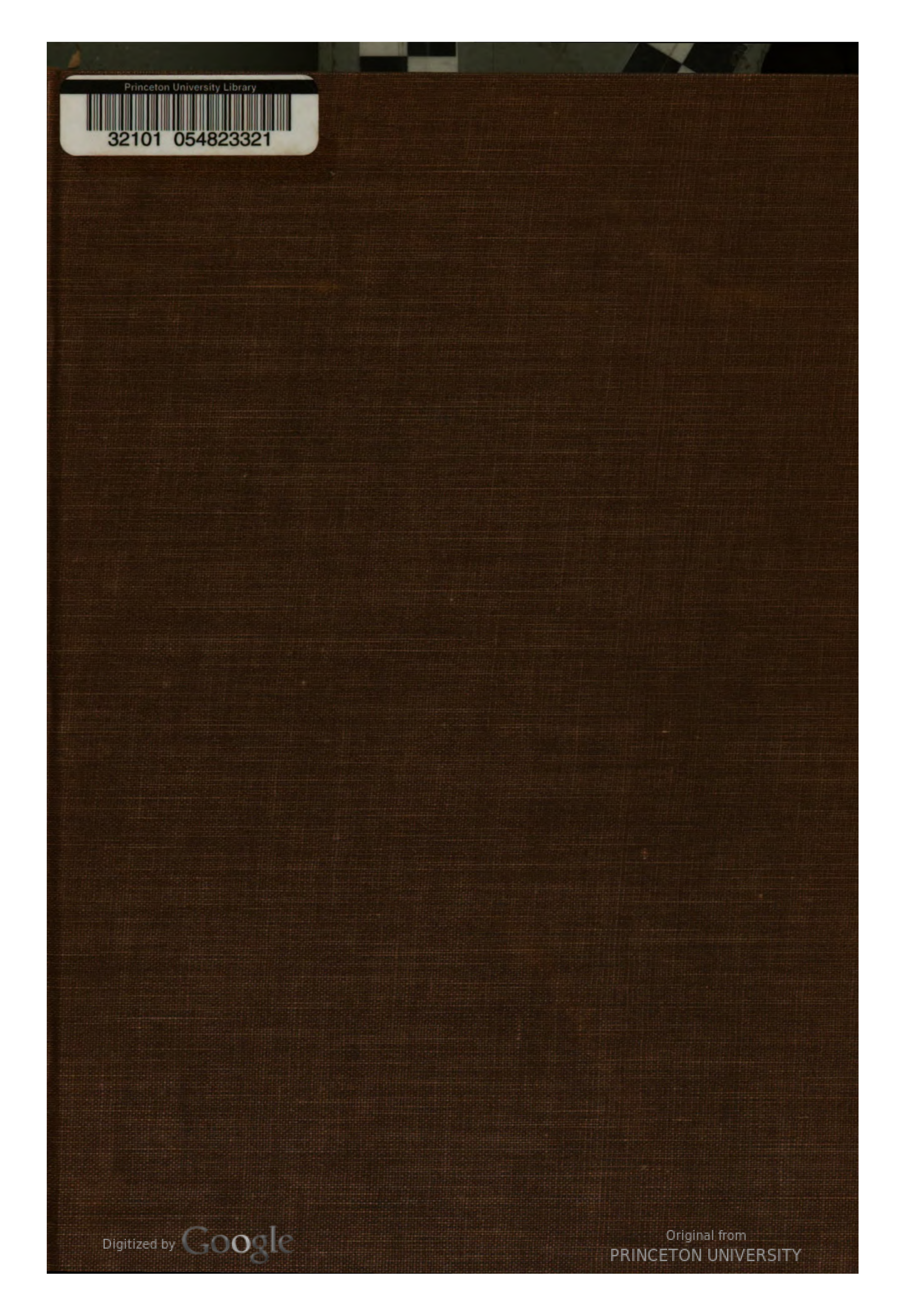




A. M. Friend Jr.
Princeton
N. J.



SAMMLUNG WISSENSCHAFTLICHER KOMMENTARE
ZU GRIECHISCHEN UND RÖMISCHEN SCHRIFTSTELLERN

JOHANNES VON GAZA
UND
PAULUS SILENTIARIUS

KUNSTBESCHREIBUNGEN JUSTINIANISCHER ZEIT

ERKLÄRT VON

PAUL FRIEDLÄNDER

MIT 11 TEXTABBILDUNGEN
UND 2 TAFELN

VERLAG VON B. G. TEUBNER IN LEIPZIG U. BERLIN 1912

VORWORT

Die Beschäftigung mit dem Dichter Nonnos von Panopolis führte zu dem Kreis seiner Schüler und Nachahmer. Als dabei der Blick auf Johannes von Gaza fiel, wurde mir klar, daß seine „Beschreibung des Weltbildes“ als literarisches Erzeugnis zwar unbedeutend und höchstens in ihrer Verirrung einigermaßen bemerkenswert sei, daß sich aber das beschriebene Gemälde in den wesentlichen Zügen wiederherstellen lasse: eine monumentale, gestaltenreiche Schöpfung, wichtig durch ihren Inhalt und ihre Beziehungen zu älterer wie späterer Kunst, wichtig auch dadurch, daß der Ort ihres Entstehens — Gaza — und wenigstens ungefähr die Zeit — die Epoche Justinians — sicher bekannt ist. Den geschichtlichen, vor allem kunstgeschichtlichen Gewinn wünschte ich auch anderen zu vermitteln. Dazu mußte der Text abgedruckt werden, der nur in wenigen Händen ist und zudem beschädigt durch viele Mißverständnisse der Editoren. Der Kommentar hatte zunächst Figur für Figur aus dem verhüllenden Kleide der Worte und der allegorisierenden Deutungen zu befreien, dann aber auch das Ganze des Bildes aufzubauen. Meine Arbeit möchte ich durchaus als eine philologische angesehen wissen. Da die Interpretation auf ein Werk der bildenden Kunst hinausführte, so habe ich mich der Pflicht nicht entziehen dürfen, das gegenständliche Problem nach Kräften zu klären. Aber eine eigentlich kunsthistorische Arbeit habe ich weder leisten wollen noch können.

Der Beschreibung des Johannes durch Form und Überlieferung aufs nächste verbunden ist das Gedicht, das Paulus Silentiarius bei dem Weihefest der wiederhergestellten Sophienkirche vortrug. Als „Schriftquelle“ für die Kenntnis der H. Sophia ist es den Architekturhistorikern vertraut, das literarische Werk pflegt wenig gewürdigt zu werden. Da ich ein schwungvolles und eigenartiges Gedicht fand, das als künstlerisch hochstehende Beschreibung eines der vornehmsten und wichtigsten Bauwerke in allen Literaturen kaum seinesgleichen haben möchte, so lag mir daran, es allgemeiner bekannt zu machen. Hiermit verband sich, wie ich gern gestehe, der Reiz einer besonders gearteten textkritischen Aufgabe. Die Heidelberger Handschrift ist an einigen Stellen schwer beschädigt, und es war zu untersuchen, wieviel ihr etwa noch abzugewinnen sei. In der Tat ist es gelungen, den Text an den beschädigten Stellen zu sichern und zu ergänzen. Für den



Kommentar will beachtet sein, daß ihn ein Philologe verfaßt hat, der in architektonischen Fragen Laie ist. Aber Laie war auch der Dichter, und mein Interesse (wie vermutlich das vieler Leser) ist hier – nicht nur, aber doch vor allen Dingen — bei dem dichterischen Kunstwerk und seiner Form.

Als schließlich die literarische Stellung der beiden beschreibenden Gedichte festgelegt werden mußte, ergab sich ihre Verwandtschaft mit bestimmten Gattungen rhetorischer Prosa. Nun hätte es für den gegenwärtigen Zweck genügt, die verschiedenen Typenreihen solcher Reden zu skizzieren und den beiden Gedichten ihren Platz in diesen Reihen anzuweisen. Aber damit wäre die anscheinend sehr verbreitete Meinung von dem „rhetorischen" Ursprung fast aller „Ekphrasis" überhaupt unterstützt worden, während ich dieser Meinung nur eine höchst bedingte Richtigkeit beizumessen vermag. So ergab sich denn eine weiter ausgreifende Untersuchung über das Kunstwerk in der Literatur, und diese Untersuchung hat größeren Umfang und Selbständigkeit gewonnen, als für die beiden hier behandelten Autoren notwendig war. Zwei Betrachtungen schlingen sich dabei durcheinander: Die erste Frage ist auf die Gattungen gerichtet, in denen es Beschreibungen der Art gibt, und auf die Zusammenhänge, die sich erkennen lassen. Die zweite Frage nach dem Wie der Beschreibung tritt besonders dort hervor, wo die Entwicklungsreihe an sich klar ist, und wo andrerseits der künstlerische Wert des Gegenstandes solche Betrachtung rechtfertigt; beides ist vor allem beim Epos der Fall.

Daß die Probleme des Zusammenhangs zwischen bildender Kunst und Literatur viel tiefer und allgemeiner gefaßt werden können, ist mir klar, und es reut mich nicht, dergleichen reizvollen und gefährlichen Betrachtungen ausgewichen zu sein. Aber andere Bedenken gegen die „Einleitung" dürfen nicht verschwiegen werden. Zunächst ist es das Wesen solcher Reihenbildung, daß sie die Entwicklungslinien leicht allzustark gegeneinander isoliert, ohne Übergänge und Kreuzungen hinreichend zu berücksichtigen. Bedeutsamer scheint ein zweites: Es ist Willkür, wenn man die Beschreibung des Kunstwerks von anderen Beschreibungen sondert. Ja, diese Sonderung läßt sich in Wirklichkeit gar nicht rein durchführen, wie denn gelegentlich Landschaft, Stadtanlage und dergleichen mehr herangezogen wurde. Die Frage muß an sich auf die Beschreibung überhaupt ausgedehnt werden, insbesondere bei Epos und Historiographie auf das Verhältnis von erzählender zu beschreibender Darstellung. Aber Gehorsam gegen diese sachlichen Forderungen hätte die Form des Buches gänzlich gesprengt.

Ein Buch, das so vielerlei Fragen angreift, fordert mannigfache, bessernde und ergänzende Nacharbeit. Die Philologen werden die Grundlagen prüfen, die Kunsthistoriker das neugewonnene Material

ausnutzen müssen. Aber schon während der Arbeit bin ich durch wirksame Hilfe von vielen gefördert worden, denen ich allen dankbar bin, die ich aber nicht alle aufzählen kann. Die Herren Boll und Preisendanz haben mich durch Auskünfte verpflichtet. O. Wulff hat mir in kunstgeschichtlichen Fragen mit nie versagender Güte beigestanden. Mit P. Jacobsthal und W. Kranz konnte ich viele Gegenstände zu meiner Förderung durchsprechen. U. v. Wilamowitz-Möllendorf hat mir nicht nur nützliche Ratschläge für die Anlage des Ganzen gegeben, sondern schließlich noch für einen großen Teil der griechischen Texte eine Korrektur gelesen und mich in manchen Schwierigkeiten auf den richtigen Weg geführt. Zu Texten und Kommentaren hat mir auch P. Maas, der beide während des Druckes durcharbeitete, viel Förderliches mitgeteilt.

Die Vorlage der Tafel I hat nach meinen Skizzen und Angaben Herr Alfred Siebert von der Kgl. Kunstschule angefertigt. Eine letzte Umzeichnung verdanke ich freundschaftlicher Hilfe, ebenso die Rekonstruktion in Abbildung 8.

Berlin, 24. Januar 1912. **Paul Friedländer.**

INHALT

EINLEITUNG

VORBEMERKUNGEN

JOHANNES VON GAZA

PAULUS SILENTIARIUS



EINLEITUNG

ÜBER DIE BESCHREIBUNG VON KUNSTWERKEN IN DER ANTIKEN LITERATUR

1. EPOS

Wenn die Kunstbeschreibung in der Literatur von den Anfängen herab verfolgt werden soll, muß der Überblick mit Homer beginnen, und sofort ist jedem gegenwärtig, daß Lessing im „Laokoon" die für uns wichtigsten Vorfragen gestellt hat. Seinen Grundsatz, Dichtung könne nicht und dürfe nicht beschreiben, findet er im Homer bestätigt, der nur fortschreitende Handlung gebe und durch unzählige Kunstgriffe das Koexistierende in ein wirklich Successives zu verwandeln wisse.[1]) Der Wahrheitsgehalt, den die Lessingschen Erkenntnisse in sich tragen, kann dankbar hingenommen werden, ohne daß man doch zu unbedingter Zustimmung genötigt wäre. Lessings Denken verleugnet die Fesseln des 18. Jahrhunderts nicht. Es rechnet durchaus mit der Vorstellung, daß der Dichter, auch der primitive, bewußt und absichtsvoll schaffe, daß er „Kunstgriffe" anwende, um das eine zu erreichen und das andere zu vermeiden. Dagegen hat schon Herder gekämpft, dem statt Lessings kritischer Klarheit ein weit leidenschaftlicheres Miterleben fremden Kunstwerkes und ein tieferes Verständnis für das volkstümlich Unbewußte eigen war. Die Successionen im Homer seien nicht als Kunstgriffe der Not da, sie seien das Wesen seines Gedichtes, sie seien der Körper der epischen Handlung.[2]) Wenn er nun freilich eine positive Formel aufstellt: „Energie ist der Zweck Homers", so können wir heut vielleicht deutlicher sehen und eine Erklärung finden, die unseren Ansprüchen an geschichtliches Verständnis besser Genüge tut. Die homerische Poesie, darf man sagen, steht auf einer Entwicklungsstufe, der für Zustandsschilderung Fähigkeit und Bedürfnis im allgemeinen noch fehlt, gerade so wie Kinder wohl erzählen und durch Vergleich deutlicher machen, aber nur dürftig oder gar nicht beschreiben können.[3])

Beschreibungen bei Homer.

Fordert auf solche Weise Lessings Beobachtung ein tieferes Fundament, so muß andrerseits der Bereich ihrer Gültigkeit eingeschränkt werden. Dem Kämpfer und Reformator steht das Recht einseitigen Blickes zu. Uns aber führt sorgsames Aufmerken zu dem Urteil: Es ist unrichtig, daß Homer überhaupt nicht beschreibe. Zuzugeben ist allerdings, daß solche

1) Besonders Kap. 17 und 18.
2) Kritische Wälder, erstes Wäldchen, Kap. 17.
3) Vgl. A. Frey, Die Kunstform des Lessingschen Laokoon S. 141 ff.

Beispiele spärlich sind, und daß der Dichter lieber die Geschichte eines köstlichen silbernen Mischkruges berichtet oder die Entstehung eines Bogens erzählt, als ihr Aussehen zu schildern. Aber vereinzelte Beschreibungen einer Landschaft, einer Person, eines Kunstwerkes sind durchaus vorhanden, und für unsere Betrachtung ist der Ausnahmefall so wichtig wie die Regel.

Technik der Schildbeschreibung.

Wir beginnen mit dem Schild des Achill, gerade weil er in gewissem Sinne noch keine eigentliche Beschreibung ist. Denn wie man weiß, wird der Gegenstand nicht fertig vor den Hörer gebracht, sondern vor dessen Augen entsteht er. Man vernimmt, was der Dichter „einfügte", und sieht sich bei Beginn jedes Bildes zu seiner Arbeit und ihrem Fortgang zurückgeführt. Innerhalb der Bilder geschieht das freilich, wenn wir von dem Eingang des Ganzen absehen, nur ein einziges Mal, dort, wo der Zaun aus Zinn um den Weinberg gezogen wird. Daraus folgt schon, daß es eine starke Übertreibung Lessings, mehr ein Ergebnis scharfen Denkens als ursprünglichen Empfindens war, der successiven Gestaltung des Kunstwerkes so hohen Wert für die künstlerische Wirkung beizumessen.[1]) Richtig ist, daß die homerische Technik von der Erzählung herkommt und darum die Teile zusammensetzt, nicht ein fertiges Ganzes vorführt. Aber es ist umgekehrt deutlich zu spüren, wie die Lust der Beschreibung bei diesem späten Dichter so ungestüm ihr Recht verlangt, daß sie die alte Form fast völlig überwuchert. Denn das „Machen" erstreckt sich bis auf die eine Ausnahme nicht in die Teile hinein, sondern jeder Teil wird als fertiges Bild empfunden.

Dieser letzte Satz darf freilich nicht ohne Einschränkung bleiben. Allerdings wird von den Einzelstücken keine successive Entstehung berichtet. Ebensowenig aber gibt jedes für sich ein ruhendes Ganzes ab. Der Dichter ist einfach nicht imstande, eine bildmäßige Vorstellung, von der er ausgeht, etwa die belagerte Stadt, dauernd festzuhalten, sondern er wird von einer durchaus jugendlichen Freude an belebter Erzählung beherrscht. Gewiß hat er Kunstwerke gesehen, die Schildereien zeigten; wo hätte er sonst die Anregung her? Aber das Gefühl des energisch flutenden Lebens erfüllt ihn; das ruhende Bild löst sich ihm in Handlung auf, seine Figuren bewegen sich, wie auf einer Wandelbühne, und er leiht ihnen Gedanken und Empfindungen ohne Rücksicht auf das, was körperliche Darstellung wiederzugeben vermag. So bleibt denn nirgends ein fremder Bestandteil in der epischen Erzählung, sondern das Ganze ist in deren vorwärtseilenden Strom aufgenommen.

Dabei ist es erstaunlich, daß sich in dem Hörer die Bildvorstellung immer wieder wirksam zeigt. Die Stadt, die von zwei Heeren belagert wird, steht dem Dichter deutlich vor Augen, wie er sie etwa auf einem Kunstwerk gesehen hat.[2]) Er hält das Bild nicht fest, sondern überläßt sich eine Strecke weit der ihm lieben und gewohnten Erzählung, bis dann das Ganze für einen Moment gleichsam wieder zum Gemälde erstarrt. So, wenn die Erzählung von dem Gerichtsverfahren abgeschlossen wird durch das Zustandsbild der zwei Goldtalente, die für den Sieger in der Mitte lagern; der Zug der Rinderherde und der Kampf der Löwen mit dem Leit-

---

1) Hier hat Plüß, Vergil und die epische Kunst 270ff., die Ausführungen Lessings prinzipiell richtig bekämpft.

2) Helbig, Hom. Epos 411.

stier durch das Zustandsbild der bellenden Hunde, welche herumstehen. Oder, wenn der Eindruck des Materials sich vordrängt und uns das dunkle Gold, aus dem die Ackerfurche besteht, die silbernen Pfähle im Weinberg, der blaueingelegte Graben, der zinnerne Zaun an den Schild mahnen, den wir betrachten sollen. Oder wenn Ares und Pallas, beide golden, beide in goldenen Waffen über die kleineren Menschen hinwegragen, wo man zu vergleichen, also genauer hinzublicken genötigt wird. Oder, wenn die vier goldenen Hirten und die neun Hunde nicht nur durch die Stoffbezeichnung, sondern noch mehr durch die bestimmte Zahl uns zur Fixierung des Bildes zwingen, das doch gleich wieder in den Kampf der Löwen mit dem Stiere auseinanderfließt.

Beschreibung setzt am Epitheton an.

Wie in späterer Zeit diese Vorstufe einer Schilderung sich zu wirklicher Schilderung entwickelt, wird nachher gezeigt. Hier sollen einige Punkte aufgewiesen werden, an denen schon bei Homer selbst echte Beschreibung erreicht ist. Die eine Linie setzt beim schmückenden Beiwort an, dessen Gebrauch Homer mit anderer jugendlicher Poesie teilt. Aber über das rote Gold, den lichten Mond der deutschen Dichtung, die weiße Stadt des serbischen Volksliedes, den grünen Wein, die stählerne Keule der russischen Heldengesänge ist der Reichtum des griechischen Epos hinaus. Es bleibt auch nicht bei dem einzelnen Beiwort stehen, sondern gibt nicht selten zwei oder häuft sie gar, bis sie einen ganzen Vers füllen. Und von da gilt es nur noch einen kleinen Schritt zu dem „gebogenen Schlüssel, dem schönen, bronzenen, dessen Griff aus Elfenbein war“ (φ 7), also zu ausdrücklicher, wenn auch noch so knapper Beschreibung.

Homerische Trinkbecher sind „golden“ oder „golden und schön“. Achill hat einen, der wohlgearbeitet ist, aus dem kein Sterblicher trank und nur dem Zeus Spenden geschüttet wurden. Der liegt in einer kunstvollen Truhe, die Thetis dem Helden mit Kleidern gefüllt und auf die Reise gegeben hat. Doch wie er aussieht, darüber erfahren wir nichts (Π 225). Auch Nestor besitzt einen Becher, der „sehr schön“ ist, und der ihn von Hause begleitet (Λ 632). Er ist „mit goldenen Nägeln beschlagen“ wie das Zepter in der Versammlung (Α 246); und die „silberbenagelten“ Schwerter, Scheiden, Stühle zeigen, daß sich dieser Zusatz noch kaum über das schmückende Beiwort zu erheben anfängt.[1]) Aber an solchen leisen Anfang schließt sich anderes an; dieser Sänger einer jüngeren Zeit, der den greisen Helden besonders auszeichnen will, begnügt sich nicht mehr mit dem Allgemeinen, sondern er sieht das Gerät vor sich: vier Henkel hat es, zwei goldene Tauben sitzen auf jedem, ein doppelter Boden ist unten angebracht. „Nur Nestor konnte ihn mühelos vom Tische heben“, fügt der Dichter hinzu, in jene altepische Bewegtheit zurückfallend. Zwischen diesem Fortschrittsmotiv aber und den gewohnten Beiworten, von denen das zweite schon zu einem reicheren Zusatz entwickelt ist, bemerkten wir einen Augenblick des Stillstandes in dem epischen Nacheinander und eine wirkliche Beschreibung, die verschiedene Züge beschaulich aufreiht.

Beschreibung dringt in das Rüstungsschema ein.

Am Anfang derselben Rhapsodie wird die Rüstung Agamemnons beschrieben. Von dessen Heldenkämpfen will der Dichter erzählen, und so

1) Daß χρυcείοιc' ἥλοιcι πεπαρμένοc eine Weiterentwicklung aus ἀργυρόηλοc ist, möchte der Vergleich von Λ 29/30 mit Γ 334 und Π 135 wahrscheinlich machen. Siehe darüber unten (S. 4[1]).



läßt er ihn zunächst vor unseren Augen sich waffnen. Dafür hat der epische Stil ein festes Schema, das bei Paris und bei Patroklos in einfacher Form vorliegt, bei Achill, ja selbst bei der Göttin Athene mit den nötigen Änderungen wiederkehrt, und das nun bei Agamemnon mit beschreibenden Erweiterungen durchsetzt ist.[1]) Zuerst werden die Beinschienen angelegt; die sind „schön und mit silbernen Knöchelschließen befestigt“, bei Agamemnon ebenso wie bei den andern. Dann zieht der Held den Panzer über die Brust: Paris den seines Bruders Lykaon, der ihm paßte; Patroklos den buntfarbenen, sternenglänzenden des Aiakiden; Agamemnon den, der ihm einst von Kinyras geschenkt worden war. Und nun wird die Geschichte erzählt. Aber dabei bleibt dieser Dichter nicht stehen. Das Waffenstück selbst muß er schmücken: „Zehn Streifen von blauem Schmelz waren daran, zwölf von Gold und zwanzig von Zinn; blaue Schlangen dehnten sich dem Halse zu, drei auf jeder Seite, Regenbogen gleich.“ Danach werfen sich Paris und Patroklos „das Schwert um die Schultern, das bronzene, silberbenagelte.“ Auch Agamemnon wirft sich das Schwert um. Aber der Dichter, statt sich mit dem gewohnten Schmuck des Beiwortes zu begnügen, faltet ihn zur Beschreibung auseinander: „An ihm glänzten die goldenen Nägel, es stak in einer silbernen Scheide und hing am goldenen Tragband.“ Und ebensowenig darf der Schild seines Helden schlechtweg „groß und mächtig“ sein, sondern „er trägt zehn Kreise aus Bronze und zwanzig Buckel aus Zinn, die Gorgo ist auf ihm dargestellt und die Dämonen Furcht und Schreck;

1) Rüstung des Agamemnon Λ 16 ff. Dazu: Reichel, Homerische Waffen 41 ff, Robert, Studien zur Ilias 11 ff, 50 ff. Auf moderne Athetesen zu hören, liegt kein Grund vor. Einigen Schein hat überhaupt nur die der Verse 36/7 (Furtwängler, Bronzefunde von Olympia 59). Aber Reichel sagt mit Recht, daß Omphalos und Gorgoneion demselben Dichter gehören können. Nur war das unmöglich ein Interpolator, sondern der Verfasser dieser ganzen Partie. Sonst müßte man eben alle beschreibenden Erweiterungen aussondern können. Gorgo, Deimos und Phobos (36/7) scheinen mir endgültig gesichert, wenn man die analoge Scene E 733 ff vergleicht, wo Eris, Alke, Joë und das Gorgoneion an der entsprechenden Stelle stehen. — Die im Text herangezogenen Rüstungsscenen sind: Paris Γ 328 ff, Patroklos Π 131 ff, Achill Τ 369 ff, Athene Ε 733 ff. Γ und Π las Aristarch identisch, Zenodot hatte im Γ eine kleine Abweichung. Nimmt man seine Lesart an, so hat der Dichter aus besonderem Grunde hier das Schwert weggelassen. Aber das ist der einzige Unterschied, da Paris jedenfalls erst den Schild umwerfen, dann den Helm aufsetzen, der Vers ἀμφὶ δ' ἄρ' ὤμοισιν βάλετ' ἀσπίδα also vor κρατὶ δ'ἐπ' ἰφθίμωι kommen muß (Robert a. O. 52). Dann läge also das Schema am reinsten in Π, ganz leicht verändert in Γ vor, und daß Π (oder eine mit Π identische Stelle verlorener Dichtung) das Vorbild für Λ ist, zeigt auch das hier wie dort voraufgehende νώροπι χαλκῶι. Robert irrt, wenn er das Λ nach dem Vorbilde des Τ entstanden denkt.
Ich vergegenwärtige schematisch den Tatbestand:

	Λ		Γ (Arist.)		Π		Τ
	17—19	=	330—332	=	131—133	=	369—371
	20—23	∼	333	∼	134		fehlt
Beschreibung	24—28		fehlt		fehlt		fehlt
	29	∼	334	=	135	=	372
Beschreibung	30—31		fehlt		fehlt		fehlt
	32	∼	335	=	136	=	373
Beschreibung	33—40		fehlt		fehlt		374—379 Vergleich
	41/2	=	336/7	=	137/8	∼	380 ff erweitert
	43	∼	338	∼	139	∼	387 ff verändert.

eine dreiköpfige Schlange ringelt sich den silbernen Tragriemen entlang.“ Dann setzt Agamemnon ganz wie die anderen Heroen seinen Helm auf, und wie sie ergreift er die Lanze, ohne daß hier das überlieferte Schema durch beschreibende Zutaten erweitert wird. Offenbar liegt ein verhältnismäßig spätes Stück Poesie vor, aus einer Zeit, da der Trieb zur Beschreibung sich eben zu regen anfängt. Wiederholt wird deutlich, wie sie am schmückenden Beiwort entsteht, das ja an sich gleichsam eine punktuelle Beschreibung ist. Und es hat gewiß seine Ursache, daß die Schilderungselemente nicht zu einer größeren Masse zusammengeballt, sondern in die fortschreitende Erzählung zerstreut sind. Denn so wird das Abweichen vom alten Stilgesetz weniger fühlbar.

Beschreibung dringt in das Ankunftsschema ein.

Die ausführlichste unter den echten Kunstbeschreibungen des Epos, auch wohl eine der jüngsten, ist der Palast des Alkinoos (η 81 ff), und die dichterische Entwicklung läßt sich erkennen, wenn man die verwandten epischen Scenen, in denen irgend eine Person an irgend einen Ort kommt, unter einem Aspekt zusammenfaßt. Am ähnlichsten ist Situation und Ausdruck in der Telemachie (δ 43 ff): wie Odysseus das Haus des Phäakenkönigs, so betritt Telemach das des Menelaos.[1]) Beide blicken staunend umher; „denn wie Sonne oder Mondschein ist es im Schloß des ruhmvollen Königs“. Und nachdem sie alles betrachtet haben, gehen sie hinein. Mehr sagt der Dichter der Telemachie nicht; der des Phäakenabenteuers läßt hingegen, bevor sein Held hineingeht, auf den allgemeinen Preis eine ausführliche Zustandsschilderung folgen, sowie an einer auch wieder formal verwandten Stelle Hermes den Garten der Kalypso betrachtet, bevor er den Fuß in die Höhle setzt.[2]) Den Unterschied sachlich zu begründen, etwa so, daß Telemach, wenn auch größere Pracht, doch nichts wesentlich anderes erblicke als bei sich daheim, während der Phäakenpalast in Märchenfülle erglänzen solle, — dies würde ersichtlich keine Erklärung sein. Vielmehr muß anerkannt werden, daß die Darstellung des Phäakenabenteuers auf einer späteren Stilstufe steht (womit ja über das tatsächliche chronologische Verhältnis nicht das mindeste ausgesagt wird), und daß sich die überlieferte Form durch ein eingeschobenes Stück zuständlicher Schilderung bereichert hat.

Andere Vergleiche bestätigen dieses Ergebnis. Das Gehöft des Eumaios, bei dem Odysseus anlangt (ξ 5 ff), ist „hoch, an weithin sichtbarer Stelle erbaut, schön, groß und freiliegend“. Da aber über diese allgemeine Prädizierung hinaus der Dichter mit seinen Gedanken zäher an dem bedeutungsvollen Platze haftet, so erzählt er uns, wie der Sauhirt den Hof aufgeführt, den Zaun herumgelegt, den Schweinekofen gebaut hat, d. h. er gibt nach altepischer Weise Handlung, und erst dann, als er eine Übersicht über den Viehbestand anknüpft, beschreitet er für eiuen Augenblick das Gebiet der Zustandsschilderung. Daß Eumaios uns vorgeführt

1)

η 82/3	∼ δ 43/4
η 84/5	= δ 45/6
η 86—102 (— 132)	... fehlt
η 133/4	∼ δ 47/8.

2) ἔνθα cτὰc θηεῖτο ... αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ πάντα ἑῷι θηήcατο θυμῷι steht η 137 wie ε 75, nachdem die Schilderung beendet ist. — Nebenher: Man analysiere die Schilderungen der Kyklopie (Insel, Höhle), um sich klar zu machen, wie wenig wirkliches Landschaftsbild gegeben wird, soviel Zuständliches wir auch erfahren.



wird, wie er sein Anwesen selbst errichtet, dient nicht in erster Linie der Charakteristik, und der Gegensatz zu der Beschreibung des Alkinoospalastes ist rein formal zu begreifen.

Das wird im sechsten Gesange der Ilias besonders deutlich, da wo Hektor nach Troja geht. „Als er", so beginnt der Dichter (Z 242), „zu dem prächtigen Hause des Priamos gekommen war, dem mit glatten Hallen geschmückten — in ihm lagen 50 Gemächer aus geglättetem Stein, nahe beieinander errichtet (dort schliefen die Söhne des Priamos bei ihren ehelichen Gattinnen); für die Töchter aber lagen auf der andern Seite innerhalb des Hofraumes zwölf wohlbedeckte Gemächer aus geglättetem Stein, nahe beieinander errichtet (dort schliefen die Schwiegersöhne des Priamos bei ihren züchtigen Gattinnen) —, dort kam ihm die Mutter entgegen." Von dem Hause des Bruders hingegen, das Hektor später betritt, heißt es (313): „Das hatte er erbaut" (wie Eumaios!) „mit den besten Zimmerleuten, die es damals in Troja gab", und nun wird weiter von dem Bau erzählt. Wieder wäre es nutzlos, den Unterschied sachlich verstehen zu wollen, und zwei Stilstufen müssen anerkannt werden. Das beweist an sich noch keine Verschiedenheit des Verfassers oder der Zeit, da Älteres neben Jüngerem natürlich festgehalten sein kann. Aber hier bringt es unserer Ansicht willkommene Bestätigung, wenn man von ganz anderer Seite her in dieser Partie verschiedene Schichten gesondert und den Besuch bei Paris dem älteren Dichter zugewiesen hat.[1]) So wenig das ältere Stück von der typischen Weise abweicht, so wichtig ist das jüngere. Sein Dichter macht sich ein Bild von dem großen sälereichen Palast, in dem der König mit der märchenhaften Schar seiner Kinder wohnt. Und dieses Bild gibt er als Zustandsschilderung. Nur in Parenthese, grammatisch betrachtet, aber doch mit einer für diese Zeit bemerkenswerten Breite. Und der naiv unbeholfene Parallelismus des Ausdrucks zeigt den Anfänger.

In derselben Entwicklungsreihe nun, nur weiter vom Anfang entfernt, steht der Odysseedichter, der den Palast des Alkinoos beschrieb. Man könnte meinen, daß der Charakter des Wunderbaren eine Umsetzung in Aktion, wie bei Eumaios und Paris, verbot, und daß darum der Bau fertig vor dem Beschauer stehen mußte. Richtiger wird man sagen, daß in dieser entwickelten Kunst das Interesse für Zustandsschilderung schon erstarkt ist und hier das Gebiet findet, sich zu betätigen. Von Bronze sind die Wände, um die ein Gesims aus Lasurstein läuft, golden die Türen, silberne Pfosten stehen auf einer bronzenen Schwelle und tragen einen silbernen Sturz, von Gold ist der Türring, goldene und silberne Hunde sitzen als Wächter draußen. Dann sehen wir die Ausstattung des Inneren. Sessel reihen sich an der Mauer entlang, mit feinen Tüchern bedeckt, für die Gäste des Königs. Goldene Knaben stehen als Fackelhalter auf schönen Postamenten und leuchten zur Nacht den Schmausenden. So wird unter dem leichten Hauch des Märchenhaften, der im Sinne dieser Poesie liegt, ein Bild von leuchtender Kraft gewonnen, ohne ängstliche Besorgnis um jene einheitliche Struktur der Beschreibung, die eine mehr reflektierende Zeit fordern würde. Denn es kann nicht entgehen, daß weder der konstruktive

1) Robert, Studien zur Ilias 196; Bethe, Hektors Abschied 9 (Abh. d. sächs. Ges. XXVII, 1909, 419).



noch der impressionistische Gesichtspunkt durch die ganze Schilderung gewahrt bleibt.[1])

Beschreibung als Wirklichkeitsmotiv.

Im wirklichen Leben wird sich Beschreibung dort einstellen, wo die Umstände sie erzwingen; also Beschreibung einer Landschaft, wenn man etwa dem anderen einen Weg oder ein Ziel weisen will, einer Person oder ihrer Tracht im Sinne des „Steckbriefes“. Es lohnte, von hier aus einmal die homerischen Schilderungselemente überhaupt zu betrachten. Für unsere Sonderfrage muß nur noch ein Beispiel herangezogen werden, das Schmuckstück dessen Odysseus in der Unterredung mit Penelope gedenkt (τ 225ff). Als er unerkannt vor ihr sitzt und von ihrem Gatten erzählt, den er in seinem Hause bewirtet habe, da verlangt sie, der Fremde solle die Echtheit seines Berichtes dadurch bewähren, daß er ihr des Odysseus Kleidung und Aussehen beschreibe und die Gefährten bezeichne. Einen doppelten Purpurmantel mögen viele getragen haben, nur ein ganz eigenartiger Gegenstand kann jede Täuschung ausschließen. „Die Heftnadel war aus Gold und hatte zwei Röhren; vorn war an ihr ein kunstreiches Stück Arbeit befestigt: In den Vorderpfoten hielt ein Hund ein geflecktes, zappelndes Reh, das er würgte, während es zu entkommen strebte.“[2]) Durch dieses Kunstwerk, wie es kein zweites gibt, wird die Identität des Trägers bewiesen, und hier ist ein Punkt, an dem die Beschreibung unmittelbar aus dem Leben in die Kunst eintritt. —

In der nachhomerischen Epik läßt sich eine Entwicklungsreihe feststellen, die von dem Bilde des Achilleusschildes ausgeht, von einer Darstellung also, die noch nicht vollkommen die Stufe der Beschreibung erreicht hat. Diese große Einlage[3]) selbst wird man kaum ohne ältere Vorbilder geringeren Umfanges denken mögen, und als Vermutung läßt es sich hören, daß etwa zuerst eine Achilleïs dem aus der Heimat ziehenden Helden von Hephaistos eine Rüstung schmieden ließ.[4]) Sicher ist, daß die Hoplopoiie Nachfolge fand: Ja, ein solch prunkvolles Stück wird bald bei Dichtern und Publikum als Forderung gegolten haben. Nur können wir leider durchaus nicht wissen, in welcher Art Arktinos die Rüstung Memnons vor den Beschauer brachte[5]), und erst der hesiodische Heraklesschild gibt

1) Zunächst werden die Wände aufgerichtet. Dabei erfaßt die Vorstellung seltsamerweise nicht das Äußere, sondern das Innere (ἐς μυχὸν ἐξ οὐδοῦ, vgl. 96), und eine merkwürdige Einzelheit der Innenausstattung, der θριγκὸς κυάνοιο, wird hervorgehoben. Erst jetzt steht der Dichter dort, wo Odysseus die Betrachtung beginnen muß, an der Tür, und nun läuft die Beschreibung ab, wie etwa ein Besucher sie geben würde. Man kann die Einheit in etwas herstellen, wenn man V. 87 streicht. Aber das wäre ein willkürliches Verfahren und würde einen Archaismus auslöschen. — Was den Inhalt der Beschreibung anlangt, so muß gegenüber den Archäologen immer von neuem betont werden, daß es sich hier nicht um Surrogate handelt wie Metallblech und blauen Glasfluß, sondern daß gerade auf der märchenhaften Kostbarkeit des Stoffes der Ton liegt.

2) Über das Kunstwerk vgl. Helbig, Hom. Epos² 277.

3) Natürlich nicht im Sinne einer Interpolation. Alle, die der Athetese Zenodots ganz (wie Robert, Studien zur Ilias 14ff) oder teilweise (wie Eisler, Weltmantel und Himmelszelt 309ff) folgen, haben verkannt, daß die glanzvolle Beschreibung das eigentliche Ziel ist, und bringen diesen Teil der Dichtung um seinen besten Sinn. Vgl. schol. A zu Σ 483.

4) Vgl. Euripides Elektra 432ff.

5) Proklos im Exzerpt der Aithiopis: Μέμνων ... ἔχων ἡφαιστότευκτον πανοπλίαν παραγίνεται.



uns Anlaß einzuhalten und die Entwicklung der dichterischen Technik zu studieren.

Vergleich der hesiodischen mit der homerischen Schildbeschreibung.

Es verdient erwähnt zu werden, daß Hesiod[1]) uns eine Rüstungsszene von der Art vorführt, die wir in der Ilias als schematisch feststehend fanden. Und entsinnen wir uns nun, wie die Beschreibung von Agamemnons Waffen in eben dieses Schema eingedrungen ist, so kann es nicht Zufall sein, wenn Hesiod, wir wissen nicht, ob als erster, gerade in solcher Rüstungsscene die nunmehr rein entwickelte Schildbeschreibung anbringt. Die rein entwickelte; denn was früher Succession war, ist jetzt vollständig in die Ruhelage übergeführt, und dieser Wechsel findet Ausdruck in dem Ersatz der homerischen Formel: „und darauf machte er . . .“ durch die hesiodische: „und darauf war . . .“.

Achills Schild ist als Ganzes eine Schöpfung Homers, nicht ein Werk griechischer oder vorgriechischer Toreutik, wie — um einen Herderschen Ausdruck zu gebrauchen — „aus dem innern Bau der dichterischen Schilderung“ erwiesen werden kann. Denn „als archäologische Beschreibung betrachtet sind die Verse eine Stümperei, als Phantasiestück sind sie ein Wunderwerk“.[2]) Die Beschreibung Hesiods enthält zwei Bestandteile, einerseits Nachformungen homerischer Scenen, andrerseits Bilder, die auf dem Schilde Achills nicht vorkommen, und dieser Zwiespalt ist wahrscheinlich so zu erklären, daß der Eöendichter die genaue Wiedergabe eines wirklichen Kunstwerkes oder allenfalls wirklicher Kunsttypen mit rein literarischen Einlagen bereicherte.[3]) Schon daß hier ein wirkliches Kunstwerk nachgebildet wird, setzt ein schlechterdings verändertes Verhältnis zur Wirklichkeit, ein weit eingehenderes Betrachten voraus. Und dieser Gegensatz kommt gleich in der Gesamtdisposition zur Geltung. Homer hat, kurz heraus gesagt, überhaupt keine räumliche Vorstellung von dem Ganzen, so schwer dem Modernen dies eingeht.[4]) Nur dem Okeanos wird zuletzt der umlaufende Schildrand als Platz angewiesen. Rückt man das Bild der Ge-

---

1) Man gestatte die unrichtige aber kurze Bezeichnung.

2) Herder, Kritische Wälder Kap. 10 am Ende. Robert, Studien zur Ilias 14ff.

3) Friedländer, Herakles (Philol. Untersuch. XIX) 108ff. Gegen einen Teil dieser Ausführungen wendet sich Lippold, Münchener archäol. Studien (1909) 483ff, der kein ganzes Kunstwerk, sondern nur einzelne Scenen als Vorbilder gelten lassen will. Die Einheitlichkeit des Kunstwerks läßt sich vielleicht nicht mit absoluter Sicherheit erweisen, aber für sie spricht 1. daß die Typen mehrfach traditionell aneinander hängen, 2. die Auswahl, die der hesiodische Dichter unter den homerischen Scenen getroffen hat, und zum Teil wenigstens die Umänderungen, mit denen er die aus Homer übernommenen Scenen bedenkt. Immerhin ist der Abstand zwischen Lippolds und meiner früher dargelegten Ansicht nicht unüberbrückbar, und die Wahrheit (die an diesem Problem deutlich in fortschreitender Annäherung gefunden wird) liegt vielleicht derart in der Mitte, daß nicht vereinzelte Scenen, aber auch nicht ein einheitliches Kunstwerk als Vorbild anzuerkennen wäre, sondern etwa mehrere Kunstwerke, von denen jedes mehrere Scenen in typischer Zusammensetzung vereinigte. — Was hingegen Margret Heinemann, Landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot (Bonner Dissert. 1910) 27 einwendet, scheint mir nicht scharf zu sein und einen Rückschritt zu bedeuten.

4) Man kann an den Agamemnonschild erinnern, dem der Dichter unbesorgt Omphalos und Gorgoneion gibt, also zwei, wie es scheint, einander ausschließende Motive (vgl. oben S. 4, Anm. 1).

stirne, das zuerst geschilderte, in die Mitte, so geht man schon über die Absicht des Dichters hinaus, da man es mit gleichem Recht und Unrecht oben auf den Schild setzen könnte. Und noch stärkere Willkür ist es, wenn man die übrigen Bilder in konzentrische Streifen ordnet, da doch dergleichen mit keinem Wort angedeutet wird und vielmehr die Einzelscenen rein dichterisch im Verhältnis von Gegensatz und Ergänzung zueinander stehen. Wie anders Hesiod, der gleich mit dem ersten Wort die Phobosmaske in die Mitte des Rundes stellt und sofort den Hörer zwingt, das Ganze räumlich zu ordnen. Gewiß ist dann in Nachahmung Homers das allgemeine „und ferner befand sich auf dem Schilde" häufiger gesetzt als für genaues Nachrechnen wünschenswert; aber die Ortsbezeichnungen „davor, daneben, darüber" sind durchaus nicht gespart, bis schließlich auch hier der Okeanos alles umschließt und zusammenhält.

Vergleich der einzelnen Bilder.

Ganz ähnlich, nur noch reicher wird nun das Ergebnis sein, wenn wir die Nachbildungen der homerischen Scenen mit den Urbildern vergleichen und die auffallenden Unterschiede zu begreifen suchen.

Beginnen wir mit dem „Krieg". Homer sieht eine Stadt vor sich, die von zwei Heerhaufen umlagert wird. Diese Teilung, die in einem wirklichen Bilde vermutlich künstlerisch-technische Ursachen hatte, deutet er psychologisch aus, indem er den beiden Kriegerscharen verschiedene Absicht unterlegt, der einen die völlige Zerstörung der Stadt, der anderen die Teilung der Beute. Dann läßt er einen Trupp Städter in einen Hinterhalt rücken und erzählt nun umständlich, wie es unten am Flusse zur Schlacht kommt. Hesiod beginnt sofort mit dem Kampfe der Verteidiger und ihrer Feinde, die allesamt die Stadt zerstören wollen.[1]) Daneben setzt er diese Stadt selbst, auf deren Türmen die Frauen und vor[2]) deren Mauern die Greise stehen. Von der Schlacht, die im folgenden weiter geschildert wird, muß hier abgesehen werden, da erweiternde Überarbeitung die ursprünglichen Linien undeutlich gemacht hat.[3]) Das andere aber genügt, um uns folgendes zu zeigen: Von den drei Teilen der homerischen Darstellung, der belagerten Stadt, dem Auszug und dem Kampf, gibt Hesiod den mittleren auf und verbindet den ersten und dritten dergestalt in eins, daß er sich die Schlacht nicht entwickeln läßt, sondern sie gleich am Anfang fertig vor uns hinstellt und neben sie die Mauern, denen sie gilt. So hat er alles, was nur in Bewegung besteht, vollkommen gestrichen und die Mehrheit der Bilder zu einem einheitlichen Bilde zusammengezogen. Und den Reichtum des seelischen Lebens hat er gleichfalls gemindert. Denn wenn Homer die im Grunde gleiche, dann aber gegensätzlich nuancierte Absicht zweier Menschengruppen schildert, so erkennt Hesiod, daß nur ein einfacher innerer Impuls als Wirkung im Bilde darstellbar ist. Gegenüber solcher Vereinfachung finden sich wiederum Zusätze: daß viele tot am

---

1) Vgl. Σ 510/1 δίχα δέ cφιcιν (den Angreifern) ἥνδανε βουλὴ Ἠὲ διαπραθέειν ἢ ἄνδιχα πάντα δάcαcθαι mit Hes. 240 τοὶ δὲ (die Angreifer) πραθέειν μεμαῶτεc.

2) ἔκτοcθε ist sehr seltsam.

3) Wenn 251—257 und 261—263 Parallelfassungen sind, wie ich glaube, so ist die zweite ursprünglich, weil sie das einfachere und bessere Bild darbietet. Dann ergibt sich, daß aus der homerischen Darstellung ἄλλον . . . ἄλλον . . . ἄλλον . . . (536 ff) etwas Einheitliches geworden ist: ἀμφ' ἑνὶ φωτί.

Boden liegen; daß die Weiber auf der Mauer laut schreien und sich die Wangen zerkratzen, „Lebenden gleich, denn sie waren ein Werk des Hephäst"; daß die Greise ihre Hände betend zu den Göttern erheben. Mithin wird die Scene nicht nur vereinfacht, sondern auch bereichert, und zwar durch bildmäßige Züge, denen Seelenregungen nicht über das natürliche Maß hinaus substituiert werden. Nebenher schiebt der Vergleich mit lebenden Wesen die Figuren sofort in die Bildfläche zurück, aus der sie eben in die Wirklichkeit heraustreten wollten.

Die „Stadt im Frieden" wird unsere Ergebnisse bekräftigen. Homer schildert ein Doppeltes, erst Hochzeiten und Festzüge, dann die besonders liebevoll durchgeführte Gerichtsverhandlung, die voll von bildwidrigen Dingen ist: dem Streit um das Wergeld, der Behauptung des einen, der Entgegnung des anderen, den Sprüchen der Richter. Hesiods Bild soll einheitlich und wirklich vorstellbar sein. Darum läßt er die Gerichtsverhandlung ganz fort, und aus den Hochzeiten und Gastereien macht er einen einzigen Brautzug. Bei Homer führen sie die Bräute durch die Stadt; bei Hesiod führen sie auf einem Maultierwagen dem Manne die Gattin zu. Unter Fackelschein, sagt Homer; bei Hesiod steigt der Glanz von den brennenden Fackeln, die die voranschreitenden Dienerinnen in Händen tragen. Homer gibt nur das allgemeine Stimmungselement: Knaben drehen sich im Tanz, unter ihnen erklingen Flöten und Saiteninstrumente. Hesiod sondert in Gruppen und bestimmt deutlich den Platz: Es folgen die Chöre, die einen singen zur Schalmei, die anderen tanzen zum Saitenspiel. Und ein bereichernder, individualisierender Zusatz ist ferner die Stadtmauer mit ihren sieben Toren, die eine goldene Oberschwelle tragen.

Hesiods Grundsätze.

Auch an den anderen Scenen, die dem Homer nachgebildet sind, ließe sich mehr oder minder klar das gleiche Prinzip der dichterischen Arbeit nachweisen. Um der Realität des Bildes willen wird alles nicht Darstellbare ausgeschieden, besonders also körperliche und seelische Bewegungen zusammengesetzter Art. Demselben Ziel anschaulicher Deutlichkeit dient einerseits die Vereinfachung des Bildes, andererseits die Bereicherung durch wirksame Einzelheiten und die schärfere Ordnung der Teile im Raum. Begreifen wird man diese künstlerische Absicht, wenn man bedenkt, daß der Dichter in anderen Scenen seiner Beschreibung ein existierendes Kunstwerk wiedergibt. Hier wird das Körperlich-Räumliche genau aufgefaßt, Handlungen und Gefühle werden selten weiter ausgezeichnet, als in der Natur des Dargestellten liegt, der Gegensatz des Bildes zur Wirklichkeit des Lebens wird stark empfunden und in diesen Scenen vielleicht nicht ohne Grund häufiger ausgesprochen als in den Nachahmungen der homerischen Motive. Perseus gleicht einem Eilenden und Geängstigten; Lapithen und Kentauren dringen aufeinander los, als ob sie lebendig wären; der Hafen ist wie von Wellen bewegt.

Daneben bemerkt man die naive Reflexion, die dem Dichter den Gegensatz zwischen der ideellen Bewegtheit und der realen Starre der Figuren aufdrängt. „Das Wagenrennen dauerte unaufhörlich, und es kam zu keiner Entscheidung."[1]) Ja, in einem Falle steigert sich diese Empfindung des

---

1) Verkünstelt taucht ähnliche Empfindung noch ganz spät auf: Johannes v. Gaza I 244 ff, II 116 ff.

Gegensatzes ins Wunderbare, wenn es von dem in der Luft fliegenden Perseus heißt, er habe den Schild nicht mit den Füßen berührt und sei doch auch wieder nicht von ihm los gewesen, ein großes Wunder anzuschauen. Hier zeigt sich der Betrachter gleichsam noch ungeübt im Auffassen künstlerischer Formeln. Und so wollen wir denn zum Schluß hervorheben, daß die Tendenz des Dichters, so klar sie im großen liegt, und so sehr sie das Ganze beherrscht, doch gelegentlich einen Rückfall in die homerische Weise nicht ausschließt, besonders vernehmbar bei den Geräuschen. Zwar daß die Frauen auf der Mauer schreien, erkennt man an dem geöffneten Mund. Auch daß der Chor „zur hellen Schalmei aus zartem Munde den Klang entsendet", ist nichts Fremdes, und selbst den Zusatz „und um sie hallte der Widerklang" erklärt noch der epische Stil. Viel bedenklicher ist schon im Sinne der hesiodischen Absicht das Krachen der wettfahrenden Wagen und das laute Kreischen der Radnaben, und wieder bis ins Wunderbare steigert sich diese Neigung des Dichters, wenn er den Schild selbst unter den Schritten der verfolgenden Gorgonen scharf und hell erklingen läßt.

Man pflegt den Heraklesschild als eine geringe Nachahmung des homerischen zu betrachten, als dichterisches Kunstwerk gar nicht zu rechnen. Und wieviel reizvoller in ihrer jugendlichen Frische und Unbekümmertheit die homerische Schilderung ist, wird jeder empfinden. Aber darüber soll nicht vergessen werden, daß bei Hesiod ein bewußter Fortschritt der beschreibenden Technik vorliegt, daß der jüngere Dichter nach einem klar empfundenen künstlerischen Prinzip schöpferische Kritik an dem älteren übt und, wiewohl er zuweilen in die überwundene Weise zurückfällt, doch im ganzen seinen Grundsatz verwirklicht. Den mag man prosaischer nennen, aber ihm gehört die Zukunft, und wenn ein Dichter unserer Tage ein Kunstwerk beschreibt, so tut er das in hesiodischer, nicht in homerischer Weise. —

HELLENISTISCH-RÖMISCHES EPOS. Zwischen dem alten Epos und dem der hellenistischen Zeit klafft mehr noch durch die Schuld der Überlieferung als infolge des geschichtlichen Entwicklungsganges eine Lücke von Jahrhunderten. Aber sowie das neue Epos da ist, darf auch der Schmuck beschreibender Einlagen nicht fehlen.

Mantel bei Apollonios.

Als sich im Argonautengedicht des Apollonios (I 721 ff) Iason auf Lemnos bereit macht, der Königin Hypsipyle seinen Besuch abzustatten, da legt er auch den Purpurmantel an, den Athene gearbeitet und ihm geschenkt hat. Der wird mit Überschwenglichkeit gepriesen, sein Anblick blende mehr als die Sonne. Dann wird er beschrieben als hellrot in der Mitte, purpurn an den Kanten und an jedem Ende mit Figuren geschmückt, die nun aufgeführt werden. Wir beobachten zunächst das Verhältnis zum alten Epos. Wie bei Hesiod gibt es eine Rüstungsscene, und in ganz hesiodischer Form wird ein Bild an das andere gereiht. Mit Homer klingt der Kampf um die Rinderherden wohl auch nicht zufällig zusammen. Aber dieser bewußte Anschluß hebt den bewußten Gegensatz nur stärker hervor. Zu einem zeremoniellen Akt rüstet sich Iason, nicht zum Kampf, und der friedliche Purpurmantel nimmt den Platz der kriegerischen Waffen ein. Es ist das bürgerliche Element des Hellenismus, das seinen Gegensatz zu dem Heroentume der alten Zeit empfindet.

Die Bilder sind an den abweichend gefärbten Kanten angeordnet; auf diese Weise wird sogleich der Gesamteindruck scharf fixiert. Lesen



wir weiter, so fällt im Gegensatz zu den Älteren eine gleichmäßige Kürze der Abschnitte auf, wodurch der Hörer veranlaßt wird, die Einzelscenen in getrennten Feldern von etwa gleicher Größe nebeneinanderzusetzen. Jede für sich ist von großer Einfachheit und Übersichtlichkeit. Die blitzeschmiedenden Kyklopen: eine kleine Schar von Figuren, die um einen Gegenstand beschäftigt sind. Amphion und Zethos beim Mauerbau: zwei Männer in kontrastierender Tätigkeit. Aphrodite, die sich im Schild des Ares spiegelt. Die Teleboer und die Söhne des Elektryon im Kampf um die Rinderherde, viele gegen wenige. Zwei Wagen hintereinander, auf dem ersten Pelops mit Hippodameia, hinter ihnen drein Myrtilos und der herabstürzende Oinomaos. Apollon erschießt den Tityos, der die Leto am Gewande reißt. Zuletzt Phrixos auf dem Widder. — Ein Bild ist scharf von dem anderen abgehoben (διακριδόν), jeder Zusammenhang fehlt, Kontraste und Übergänge nach homerischer und hesiodischer Art gibt es nicht. Daher ist auch die Gesamtanordnung rein zufällig, höchstens darin, daß die Waffe des Zeus den Anfang macht und die Phrixosscene, die einen sagenhaften Bezug hat, den Schluß, kann man eine Absicht spüren. Damit geht die vollkommene Sachlichkeit der Schilderung zusammen, aus der Töne der Stimmung und des Gefühls fast gänzlich verbannt sind. Das muß umsomehr gewollt sein, als solche Töne vorher und nachher gerade sehr lebhaft angeschlagen werden, vorher bei dem allgemeinen Preis des Mantels, nachher, als Jason „einem glänzenden Sterne gleich" zur Stadt wandelt. Und zu dieser Sachlichkeit stimmt es auch, wenn fast alle Bewegung ausgeschlossen ist, die man nicht unmittelbar ablesen kann, und wenn die Figuren nicht sprechen und hören, sondern Phrixos „so aussieht, als ob er in Wahrheit auf den Widder höre" und dieser „einem Sprechenden gleicht". Ein feiner und glücklicher Ersatz für die fehlende Bewegung ist es, daß der Blitz, den die Kyklopen schmieden, noch nicht ganz vollendet ist: es fehlt der letzte Strahl, an dem sie gerade arbeiten. Und das Zufallsmotiv eines von der Schulter der Aphrodite herabgeglittenen Gewandes dient dem gleichen Zweck, einen Schein der Bewegung hervorzurufen, ohne doch durch das Hereinziehen wirklicher Bewegung den Eindruck zu fälschen. Ein vielleicht bewußtes Streben nach Realität muß man auch darin erkennen, daß die Bilder zum guten Teil an Kunstwerke anklingen, die auch uns bekannt sind. Am deutlichsten erinnert die im Schild des Ares sich spiegelnde Aphrodite, der das Gewand von der einen Schulter auf den Arm herabgeglitten ist, an einen statuarischen Typus, der als „Victoria von Brescia" und als „Venus von Capua" verschieden umgebildet vorkommt.[1])

Ob Apollonios mit seiner bewußten Trockenheit den Eindruck erreicht hat, den er erreichen wollte, möchte zu bezweifeln sein, und die exakte Sachlichkeit seiner Beschreibung wird trotz der leuchtenden Einrahmung nicht für jeden die festliche Stimmung heben, wie sie doch soll. Dennoch bleibt es interessant, den bestimmt formulierten Absichten auch dieses Dichters nachzugehen.

---

1) Furtwängler, Meisterwerke 633. Pelops: auf Vasen, z. B. Mon. d Inst. II 32, und bei Philostr. Εἰκ. I 17. Tityos: auf Vasen, z. B. Mon. d· Inst. I 23.

Holzgefäß bei Theokrit.

In scharfem individuellem Gegensatze zu ihm steht Theokrit[1]), wo er in seinem „Thyrsis" den Ziegenhirten ein geschnitztes Holzgefäß beschreiben läßt, das als Siegespreis dienen soll. Freilich nicht nur im Gegensatz. Die gemeinsame Zeitströmung ist stark genug, um auch Übereinstimmung zu schaffen, und das grundsätzliche Verhältnis zur alten Epik ist zunächst ganz ähnlich. Auch Theokrit knüpft bei ihr an. Sein Fischer stammt aus Hesiod, der Streit der beiden Männer und die Scene im Weinberg zeigen wörtliche Anklänge an Homer.[2]) Und wieder dienen die Übereinstimmungen dazu, die Abweichungen kräftiger hervorzuheben. Man empfindet den Kontrast des friedlichen und einfach-schlichten Lebens gegenüber der heroischen Gebärde längst vergangener Zeit. Ein ähnliches Ineinander von Übereinstimmung und Gegensatz liegt ferner in dem Verhältnis der literarischen Beschreibung zur gleichzeitigen bildenden Kunst. Denn so „hellenistisch" das geschilderte Kunstwerk in den Motiven und der Arbeit ist, so hat doch der Dichter natürlich vornehme Metallgefäße vor Augen, und die Holzschnitzerei ist eine pikante Umbildung städtischer Kultur in die ländliche Sphäre. Man muß hellenistische Poesie immer gegen Hintergründe sehen und oft nicht nur gegen einen, sondern gegen mehrere.

Dichterischer Zweck der Einlage.

Der Zusammenhang dieser Beschreibung mit dem übrigen Gedicht ist äußerst locker, und es fällt auf, daß sie für den Dichter in hohem Grade Selbstzweck war. Aber man wird doch dem Ganzen nicht gerecht, wenn man sie nur als eine höchstens an sich reizvolle Abschweifung betrachtet, die für den Gesamteindruck überflüssig oder schädlich sei. Wie notwendig sie ist, zeigt etwa ein Vergleich mit Theokrits „Schnittern" (10) oder den „Bukoliasten", den theokritischen (7) und den beiden, die ihm nicht gehören (8. 9). Hier nämlich handelt es sich um zwei wettstreitende Sänger, und die Gedichte sind so gebaut, daß beiden Personen gleicher Raum gegönnt wird, während Einführung, Verbindung und Abschluß, soweit sie über Zwiegespräch und Wechselgesang der beiden hinaus vorhanden sind, entweder der Dichter selbst übernimmt oder — sei es ganz, sei es teilweise — einem dritten überträgt. Im „Thyrsis" hingegen hat der Ziegenhirt tatsächlich nur die Aufgabe, den andern zum Vortrag des Daphnisliedes zu bestimmen, so daß an sich seine Rolle ganz zurücktreten und die Verteilung der Massen durchaus unsymmetrisch werden müßte. Nun hat man gemeint, das Daphnislied sei ursprünglich ohne die dialogische Einleitung verfaßt worden. Da solche Form bei Theokrit ohne Beispiel wäre, so klingt das nicht sehr wahrscheinlich. Aber werde es einmal angenommen: sobald dann der Dichter jene Einleitung vorsetzte, mußte er, um das Gleichgewicht einigermaßen herzustellen, die Rolle des Ziegenhirten über das bloß Notwendige hinaus vergrößern, und diesem Zweck der Ponderierung vor allem dient (so scheint mir) die fragliche Einlage. Womit die Beschwerung erreicht wurde, das war von geringerer Wichtigkeit, wenn nur an sich etwas Reiz- oder Wertvolles hineinkam. Und einen Einklang mit dem Inhalt oder der Stimmung des übrigen hat Theokrit nicht gesucht.

---

1) Den Ausführungen H. Brunns, Kl. Schr. III 217 ff, kann ich nur wenig abgewinnen und fast nirgends folgen.

2) Theokr. 33 ff ἄνδρες . . . ἀμοιβαδὶς . . . νεικείους' ἐπέεσσι ∼ Σ 498 δύο δ' ἄνδρες ἐνείκεον 506 ἀμοιβηδίς. Theokr. 46 Πυρναίαις σταφύλαισι καλὸν βέβριθεν ἀλωά ∼ Σ 561 σταφύλῃσι μέγα βρίθουσαν ἀλωήν.

Denn Dichtung dieser Zeit ist, wie die homerische, noch unbefangen genug, um auf Zentralisierung zu verzichten. Bald wird es anders werden.

Das Kunstwerk als Ganzes.

Betrachten wir nun die Einlage selbst genauer[1]), so zeigt sich, daß der Dichter eine Vorstellung vom Ganzen besitzt und dem Leser übermittelt. Allein diese Vorstellung ist alles andere als exakt. Das Gefäß heißt „zweihenklig", aber es wird mit einem homerischen Kunstwort (κιccύβιον) benannt, das keine bestimmte Form vor das Auge stellt. Der figürliche Schmuck zeigt zuerst ein Weib zwischen zwei Männern, dann den Fischer als Einzelfigur, zuletzt einen Knaben zwischen zwei Füchsen. Dabei ergibt sich als charakteristisch erstens die Beschränkung der Bilder auf drei gegenüber dem größeren Reichtum des älteren Epos; zweitens die Beschränkung der Figurenzahl in jedem der Einzelbilder, dem Verfahren des Apollonios entsprechend. Durch diese zwiefache Reduktion wird der Überblick über das Ganze erleichtert, und, was damit zusammenhängt, eine gewisse Symmetrie der Anlage fällt ins Bewußtsein. Dann liegt es freilich nicht allzu fern, den Fischer in ein emblemartiges Mittelfeld zu setzen und die beiden Dreifigurenscenen antithetisch an den Rand. Aber gesagt wird davon nichts, und der Dichter hat wohl ein ganz scharfes Bild weder gehabt noch geben wollen. Hübsch ist, wie ein Ornament die Darstellung vorn und hinten einfaßt. Vielleicht soll der Efeu außen an der Lippe, der Akanthus innen herumlaufen. Aber auch das wird nicht klar bestimmt, und sicher liegt dem Dichter mehr daran, die Ranken um seine poetische Darstellung zu schlingen. Solche Rücksicht auf das nichtfigürliche Ornament ist zugleich etwas Neues, das hier in die Beschreibung eintritt, während vorher dergleichen unter der Schwelle dichterischen Interesses lag.[2])

Verhältnis zu Homer.

Die Schilderung der einzelnen Figuren erinnert wenigstens in der ersten Scene lebhaft an homerische Art: wie die beiden Männer in Wortstreit befangen sind, das Weib aber bald den einen lachend anblickt, bald wieder ihren Sinn auf den anderen wendet. An sich mußte Theokrit über solche Darstellungsweise urteilen, wie Hesiod und noch schärfer Apollonios. Es ist also nicht Naivität, sondern Raffinement, wenn er dennoch der jugendlich unbefangenen Weise Homers folgt, weil er sie mit derselben komplizierten Freude genießt wie wir.

Individualisierung.

In der Qualität der Beschreibung ist am wichtigsten, mit welcher Genauigkeit die Einzelheiten durchgearbeitet sind. Die Augen der beiden Männer zeigen einen wollüstigen, schwimmenden Ausdruck (κυλοιδιόωντες); dem Fischer treten bei seiner angestrengten Arbeit die Halsmuskeln heraus; der Knabe flicht aus Halmen einen Heuschreckenkäfig. Ein ähnliches individualisierendes Interesse hat die schlichte „Küste" bei Hesiod zu einem „zerklüfteten Felsen" gemacht, und den Fischersmann, der darauf sitzt, zu einem greisen Fischer. Das ist die Weise der gleichzeitigen bildenden Kunst mit ihrer ins einzelnste gehenden Durchführung und ihrer scharf individuellen Charakteristik. Neu und zeitentsprechend ist auch das neckische,

---

1) Von dem, was Wilamowitz, Textgesch. d. Bukoliker (Philol. Unters. XVII) 227 dargelegt hat, weiche ich im einzelnen ab.

2) Andere Beispiele für das Ornament: Ovid Met. VI 127, XIII 701. Properz III 9, 14. Verg. Ecl. III 44. Aen. V 250. Stat. Silv. III 1, 37. Vielerlei bei Paulus Silentiarius.

genrehafte Motiv des Knaben, der, in seine Arbeit vertieft, von den Füchsen betrogen wird.

Korb bei Moschos.

Den Beschreibungen des Apollonios und Theokrit sei als drittes Beispiel das goldene Körbchen der Europe im Gedicht des Moschos (II 37 ff.) angereiht. Von Homer stammt die Reihe der Besitzerinnen, durch deren Hände das Werk gegangen ist, und die lebhafte Verwendung der bunten Stoffe, Gold, Silber und Emaille; von Hesiod (und Apollonios) die schlichte Verknüpfung der Scenen; von Theokrit die Beschränkung der Bilder auf drei, bei dieser Kabinettskunst natürlich gegenüber der älteren, breiten Weise, von der Apollonios die Brücke bildet. Neu und hübsch ist, wie die Darstellung selbst ins Ornament übergeht: der Pfauenschweif umgibt den Rand.[1]) Aber wichtiger als alles dies sind die prinzipiellen Neuerungen. Zum ersten Male für uns werden die Scenen inhaltlich miteinander verbunden, indem man drei Momente derselben Sage wählt. Das Bunte der älteren Ekphrasis hat man als zertreuend empfunden und zwingt die Bilder zur sachlichen Einheit. Und dieser Wille zur Einheit reicht weiter. Die Beschreibung, in allen früheren Beispielen des Epos ein eigentlich fremdes Schmuckstück, das ganz anders sein könnte und doch dieselbe Wirkung tun, geht hier zum erstenmal mit der umgebenden Dichtung eine innere Verbindung ein.[2]) Es ist nicht nur ein Stück älterer Familiengeschichte, was hier vor uns aufgerollt wird, sondern alles weist auf die Zukunft hin: Wie die Io-Kuh „über die salzigen Pfade schreitet", so wird nachher der Zeus-Stier „mit unbenetzten Hufen über die breiten Wogen schreiten"[3]), und auch darüber hinaus sind Ios Schicksale geradezu vorbereitend für Europe. Sie wird ebenso wie die Ahnfrau über das Meer müssen, Angst und Not zu bestehen haben, aber schließlich wird auch ihr Heil widerfahren. Die Wirkung ist um so stärker, als der Dichter nichts davon sagt und die Besitzerin des Korbes nichts davon ahnt, so daß nur der Hörer gleichsam in den tieferen Zusammenhang der Dinge schaut und das Bedeutende empfindet. Die Beschreibung des Kunstwerks ist zum vorausweisenden Stimmungsmittel geworden.[4])

Streben nach Einheit.

1) Der Versuch von Wilamowitz, Textg. d. Bukol. 229, dies im einzelnen anschaulich zu machen, wird wohl wieder etwas weiter gehen, als dem Dichter lieb wäre. — Unrichtig spricht Ernst Curtius, Das archaische Bronzerelief aus Olympia (Abh. Akad. Berl. 1879) 14 von mehreren Streifen und friesartiger Komposition.

2) Man erkennt danach, wie unmöglich Welckers Vermutung war, die 4 Geschichten, die Nestor in den Kyprien dem Menelaos erzählt, möchten an einem Kunstwerk angebracht gewesen sein (Epischer Cyclus I 98 f.). Ganz haltlos ist die Vermutung über die Epigonen (ebenda S. 390). Schwere Bedenken habe ich auch gegen die allgemeiner angenommene Hypothese, daß auf dem Krater des Polyxenos in der Telegonie die Geschichte von Trophonios dargestellt gewesen und danach erzählt worden sei (II 304). Auch das sieht mehr ovidisch als altepisch aus.

3) Vgl. v. 46 φοιταλέῃ δὲ πόδεσσιν ἐφ' ἁλμυρὰ βαῖνε κέλευθα Νηχομένῃ ἰκέλη mit v. 114 χήλαις ἀβρέκτοισιν ἐπ' εὐρέα κύματα βαίνων.

4) „Ich weiß nicht, ob die hellenische Poesie nach 220 überhaupt noch etwas Nennenswertes zugewonnen hat, bis das Christentum einsetzt." v. Wilamowitz, Gött. Gel. Anz. 1896 S. 629. Mir scheint hier in der Tat ein nennenswerter Gewinn zu liegen, den denn auch die Poesie nicht wieder aufgegeben hat. Gewiß wird man einen allgemeinen Fortschritt, nicht individuelles Verdienst des Moschos annehmen.

Hochzeitsbett bei Catull. In diese hellenistische Reihe gehört Catulls Epyllion von der Peleushochzeit unbedingt, auch wenn wir über sein Verhältnis zu griechischen Originalen nichts ganz Genaues sagen können.[1]) Die Schilderung des Festes beginnt, wir treten mit der einströmenden Menge in das Hochzeitshaus, und bald haftet der Blick an dem Lager, das, dem Brautpaare bestimmt, in der Mitte steht. Ein Purpurtuch über dem elfenbeinernen Gerät trägt eine Darstellung von wunderbarer Kunstfertigkeit. Am Strande des Meeres steht die verlassene Ariadne und blickt dem Schiff des treulosen Theseus verzweifelt nach. Aber schon eilt Dionysos mit seinem Gefolge herbei, der sie trösten wird. — Man sieht, daß die Einlage auch hier mit dem Ganzen eng verknüpft ist: wie Peleus „von Liebe zu Thetis glühend" glückliche Hochzeit hält, so naht Dionysos „von Liebe glühend" der Ariadne.[2]) Nach zwei Seiten aber offenbart sich zunächst die Weiterbildung über Moschos hinaus. Verschoben erscheint in dem catullischen Gedicht erstens das Verhältnis der eingefügten Beschreibung zum Gesamtkunstwerk. Denn ihr Umfang ist so gewachsen, daß sie an Wichtigkeit der eigentlichen Erzählung mindestens gleichsteht, ja daß sie diese fast zur Rahmengeschichte herabdrückt. Und was damit zusammenhängt, sie wiederholt nicht — wie bei Moschos — das Hauptmotiv einfach im kleinen, sondern bringt mit der Not der Verlassenen eine kräftige Dissonanz hinein, die erst durch das Erscheinen des göttlichen Gemahls aufgelöst werden muß, damit das Ganze zusammenstimme.[3])

Bewegung. Die Wiedergabe des Dichters fällt gleich anfangs durch lebhaftere Schilderung der Gefühle auf: Ariadne trägt unbezähmte Wut in ihrem Herzen, sie kann noch nicht glauben, was sie sieht, sie wird auf dem Meer der Leiden umhergeworfen. Auch räumliche Bewegung fehlt nicht: Theseus entfernt sich auf dem schnellen Schiffe und läßt die Ruder das Meer schlagen. Das ist also die Weise Homers und Theokrits. Und ganz ins Erstaunliche gesteigert finden wir sie, wenn wir das große Mittelstück überschlagen und zum Schluß der Darstellung, zur Erscheinung des Gottes kommen. Die Bacchantinnen rasen heran, rufen Euhoi und werfen das Haupt. Die einen entlocken den Zymbeln scharfe Töne, andere blasen auf Hörnern, daß es dumpf erschallt, und die Flöte läßt ihren schrillen Klang vernehmen.

Formauflösung. Daß dies überhaupt als Bildbeschreibung gerechnet werden kann, machen die Worte klar, welche folgen: mit solchen Figuren war das Gewebe geschmückt. Aber das erfährt man gleichsam erst nachher. Denn nun muß gesagt werden, daß zwischen dem Anfang, der uns Ariadne und

---

1) Aus der umfangreichen Literatur sei außer auf Haupt, Opusc. II 75 nur auf Reitzenstein Hermes XXXV (1900) 86 ff verwiesen.

2) Vgl. v. 19 *Thetidis Peleus incensus amore* mit v. 253 *te quaerens, Ariadne, tuoque incensus amore.*

3) Die Erklärer Catulls heben nicht hervor, wie notwendig Dionysos mit seinem Thiasos zum Ganzen gehört, und daß durch ihn die Einlage überhaupt erst möglich wird. Die verlassene Ariadne wäre kein passender Gegenstand. Unrichtig ist es, wie manche tun, zwei getrennte Scenen zu denken: 249 knüpft unmittelbar an 60 ff an, Ariadne war also nur einmal dargestellt. Man vergleiche auch das Bild im athenischen Dionysostempel: Ἀρίαδνη καθεύδουσα καὶ Θησεὺς ἀναγόμενος καὶ Διόνυσος ἥκων ἐς τῆς Ἀριάδνης τὴν ἁρπαγήν (Pausan. I 20, 3) und Philostr. Bilder I 15.

Theseus zeigt, und dem Schluß mit dem Thiasos des Gottes ein großes Stück eingeschoben liegt, das durchaus nicht beschreibt. Nachdem der Dichter uns Ariadne gezeichnet hat, wie sie am Ufer steht, wendet er sich zu ihr, spricht sie an und beklagt ihr Leid. So lenkt er auf die Vorgeschichte ab, wie Theseus nach Kreta gekommen sei und sie von dort entführt habe bis nach der Insel Dia. Dann wird breit ausgesponnen, was vorher schon als Darstellung des Bildes gegeben war, der Schmerz der einsamen und getäuschten Frau, der sich jetzt in eine lange, leidenschaftlich rauschende Rede ergießt. Dann führt die Erzählung zur Fahrt und Heimkunft des Treulosen, und schon wird wieder abgebogen zu seiner Ausreise von Athen und zu dem, was Aigeus dem Scheidenden aufgetragen hat; dann weiter, wie der Sohn durch seine Unachtsamkeit zum Mörder wird und in ein vom Tod berührtes Vaterhaus zurückkehrt zur Vergeltung für das, was er an Ariadne gefrevelt. Ihr wendet sich jetzt der Dichter wieder zu und setzt mit wörtlichem Anklang dort ein, wo er sie verlassen hat, „ausschauend" auf das Meer. Dies ist der einzige Hinweis, daß nun wieder an das Bild gedacht werden muß. Er findet sich aber bestätigt, nachdem der ganze Zug des Gottes an uns vorbeigebraust ist: „Mit solchen Gestalten war das Gewebe geschmückt."

Was ist geschehen? Die Beschreibung ist völlig gesprengt. Gleich anfangs hat ihr der Dichter mehr leidenschaftliches Blut gegeben, als nüchterner Sinn für recht hält; dann hat er die Hauptgestalt des Bildes angeredet, und dann hat er das Bild ganz aus den Augen verloren und ist weit abgeirrt, vom wogenden Gefühl getrieben. Und als er zuletzt dorthin zurückkehrt, von wo er ausging, da schillert seine Darstellung zwischen Wirklichkeit und Kunst, und erst als alles vorbei ist, werden wir ausdrücklich gemahnt, daß dies ein Bild war, und sehen, wie die Menge sich staunend vor ihm drängt. Das ist eine höchst kunstvolle, ja künstliche Komposition, ein bewußter und gewollter Stil; das ist Auflösung der strengen Form in ein Gewoge von Bildern und Gefühlen, mit einem Worte: Das ist barock.

Es bedarf kaum eines Wortes, daß Catull diesen Stil nicht erfunden haben kann; denn wie er dichtet, wenn er ganz er selbst ist, zeigt sein Liederbuch. Wir stehen vielmehr an dem Endpunkt einer Entwicklung, für die sich Ansätze schon im frühen Hellenismus zeigen, und zu der die bildende Kunst ihre Parallelen stellt. Nur in den Zentren der Kultur, auf griechischem Boden kann diese Entwicklung sich vollzogen haben. Damit ist freilich nicht gesagt, daß sie dort ganz schon den Punkt erreicht haben müsse, auf dem Catull steht. Es ist sehr wohl denkbar, daß er ein selbständig Fortbildender gewesen ist. Aber sicher war der Weg schon ein weites Stück begangen, und angeknüpft hat Catull nicht etwa an Kallimachos[1]), sondern an hellenistische — wahrscheinlich späthellenistische — Barockpoesie.

Der römische Hellenismus des ausgehenden republikanischen Zeitalters wird unter Augustus durch eine klassizistische Reaktion hinunter-

1) wie doch Reitzenstein, Hermes XXXV 102, wieder glauben möchte. Ich verstehe nicht recht, wie Ellis, Comment. on Catullus[2] 281 von „impression of simplicity" bei diesem höchst komplizierten Gedicht sprechen kann.

gedrängt, zu deren Wesen es freilich gehört, daß sie einen starken Einschuß der verdrängten Kunst in sich aufnimmt. Als Repräsentant kommt für uns vor allem Vergil in Betracht, und seine Aeneis enthält nach dem Vorbilde Homers, Hesiods und auch hellenistischer Dichter bekannte Prachtstücke der Kunstbeschreibung.[1])

Vergil.

Frühhellenistisch im Stil darf der Siegespreis genannt werden, den Aeneas für die Wettruderer aussetzt (V 250): Es ist ein Gewand, wie bei Apollonios; von Ornament — hier doppeltem Mäander — umrändert, wie bei Theokrit; die Ganymedfabel wird mit wenigen übersichtlich gruppierten Figuren dargestellt[2]), die zudem an reale Kunstwerke, malerische und plastische erinnern[3]), wie bei Apollonios und Theokrit. Und wie bei diesen fehlt, selbst wenn man an Ganymeds troische Herkunft denkt, eine innere Beziehung der dargestellten Scene zu dem umgebenden Ganzen, und die Absicht geht nur auf festliche Stimmung. Hierher gehört auch der Schild des Turnus (VII 789), der zwar als Schild homerisch ist, aber eine hellenistische Darstellung trägt: die verwandelte Io, ihren Wächter Argos und ihren Vater, den Flußgott Inachos, mit seiner strömenden Urne.

Tempeltüren.

Etwas Neues bieten erst die anderen Beschreibungen. Zweimal, in Karthago und in Cumae, hat Vergil Bildwerke an Tempelpforten geschildert, wie er schon in den Georgica (II 12 ff) einen Tempel des Augustus mit dem Gedanken errichtet, besondere Sorgfalt an die Türen wendend, und wie später Ovid das Portal des Heliospalastes schmückt. Ob die Erfindung des Motivs von Vergil stammt, wissen wir nicht, durchaus eigen aber wird ihm der Zweck dieser Einlagen sein: er braucht sie, um seine Personen mit Betrachtung zu beschäftigen und so „Scenen zu komponieren".[4]) Um mit dem karthagischen Tempel zu beginnen, so fehlt durchaus eine scharf räumliche Vorstellung des Ganzen. Nur am Anfang stehen einige „hier, dort, nicht weit davon", dann hört das auf, und einmal wird sogar mit „unterdessen" angeknüpft.[5]) Die Schilderung selbst ist skizzenhaft, die Scenen werden gehäuft, nur wenige genauer ausgeführt. Und es überwiegt die Bewegung, die sich selten zu irgend einer Bildwirkung beruhigt. Das alles wird später in verstärktem Grade wiederkehren und dann allgemeinen Gesichtspunkten unterworfen werden. An dieser Stelle möchte ein höheres Maß beschreibender Anschaulichkeit absichtlich vermieden worden sein, um der Hauptsache nicht Abbruch zu tun. Liebevoll eingehende Beschreibung hätte zu sehr das Interesse auf sich gezogen, das doch ganz anderswohin gelenkt werden soll: auf den Beschauer der Bilder, Aeneas, und auf dessen leidenschaftliche Teilnahme. Denn hier herrscht nun die späthellenistische Weise, die die Beschreibung in den Inhalt und den Gefühlszusammenhang des Ganzen aufnimmt und zwar so stark, wie bisher noch nie. Schon bevor Aeneas selber nach Afrika kommt,

1) Heinze, Vergils epische Technik 391 ff.

2) Ganymed als Jäger muß eine besondere Scene sein (vgl. z. B. Conington im Kommentar). Doch ist eine gewisse Unklarheit der Darstellung anzuerkennen.

3) Vgl. Pauly-Wissowa RE „Ganymedes" VII 745.

4) Heinze 313 f. 392. Was dagegen Norden, Aeneis Buch VI S. 121 über die Absicht des Dichters ausführt, scheint nicht richtig. Die ἔκφρασις im 6. Buch ist nicht „prunkvoll" genug, als daß sie Zweck sein könnte.

5) 479 *interea .... ibant.*

ist der Ruhm des Troischen Krieges dorthin gedrungen und die Verbindung zwischen Troja und Karthago geknüpft. Und der Beschauer findet Kämpfe, an denen er teilgenommen hat, ja, sich selbst findet er dargestellt. Wenn man an jene Scene der Odyssee denkt, in der Odysseus aus dem Munde des Sängers erschüttert die eigenen Taten vernimmt, so wird der Gegensatz deutlich, und es zeigt sich die Macht, die mittlerweile die bildende Kunst über die Seelen der Menschen gewonnen hat. Der Affekt des Beschauers also ist das wesentlichste Moment, und damit hängt die Bewegung zusammen, die durch das Ganze zieht: Der Dichter setzt die Bilder nicht einfach nebeneinander, sondern läßt das betrachtende Auge von einem zu dem anderen gehen.

Vergil wiederholt sich selbst[1]) da, wo er im Anfang des sechsten Buches seinen Helden vor dem cumanischen Apollontempel warten und die Bildwerke der Pforten betrachten läßt. Das Ganze ist kürzer und schwächer. Ein gewisser Zusammenhang besteht auch hier; denn Daidalos, der Gründer und Bildner, hat Vorgänge der kretischen Sage dargestellt, und das Ganze weist auf italische Urgeschichte, also auf einen Hauptzweck des Werkes. Aber der Zusammenhang ist doch weit weniger eng, und sofort, wie das sachliche Interesse geringer wird, wächst das formale. Die Verteilung auf die Türen wird bemerkt, und ausdrücklich hervorgehoben — für unsere Kenntnis zum erstenmal —, daß die Darstellungen des einen Flügels denen des anderen „als Gegenstücke entsprechen".[2]) Auch die geringe Zahl der Scenen, zwei auf jeder Seite, verstärkt die Übersichtlichkeit.

Schild des Aeneas.

Als wichtigstes Stück bleibt der Schild des Aeneas. Daß es ein Schild ist, zeigt den Dichter durchaus von seiner klassizistischen Seite, stellt ihn zu Homer, nicht zu den Modernen. Die unhomerische Weise, daß der Schild als fertig, nicht als werdend gegeben wird, hat Lessing mit ungerechtem Tadel gegen den Römer stärker als nötig hervorgehoben, und andere haben nach den Ursachen gefragt.[3]) Aber bevor man von innen her begründet, muß gesagt werden, daß seit Hesiod solche Beschreibungen durchaus ruhend waren, daß sich also Vergil hier nur im Einklang mit aller nachhomerischen Dichtung befindet. Auch hiervon abgesehen, kann man ihn durchaus damit „entschuldigen", daß die Bewegung bei Homer wirklich nicht so sehr aus dem regelmäßig einleitenden „darauf machte er" . . . resultiert, sondern viel stärker aus der Ruhelosigkeit der einzelnen Scenen. Und hier nun ist es sehr merkwürdig, daß Vergil im stärksten Maße gefolgt ist. Besonders bei der Seeschlacht leuchtet ein, wie das Bild in die Wirklichkeit überfließt. Der Moment wird nicht fest-

1) Nicht nachweislich wiederholt er einen anderen, wie Norden S. 121 will, in dessen Ausführungen sich auch sonst vieles nicht bewährt. Als wirkliche Ähnlichkeiten, bei denen ein Zusammenhang erwähnenswert ist, bleiben zwei Scenen im Roman des Achilles Tatius und, wie ich hinzufüge, ein Motiv der mimischen Dichtung (s. S. 26ff). Dennoch möchte ich auch hier lieber im wesentlichen an selbständige Entwicklung als an gemeinsame „Abhängigkeit von hellenistischer Erzählungskunst" denken. Kolluth I 441ff steht ziemlich fern, abgesehen davon, daß wir durchaus mit ihm, nicht mit seiner hypothetischen Vorlage zu tun haben. Longus liegt noch weiter ab. Nur daß die Wurzeln für mehrere dieser Bildungen in der Odyssee η 81ff zu suchen sind, wird man anerkennen.

2) *contra . . . respondent* VI 23. 3) Heinze 392[1].

gehalten, die Stellungen wechseln, wildes Getümmel erfüllt die Bühne. Das ist sicherlich wohlberechnete Aufnahme und Weiterbildung der homerischen Art, und mit großer und bewußter Kunst ist es hergerichtet, daß der Strom ab und an zu ruhender Bildwirkung erstarrt. Den Raub der Sabinerinnen mag man sich vorstellen, wenn auch der Dichter nichts für die Klärung des Eindrucks tut. Daß dann „plötzlich ein neuer Krieg entsteht zwischen Römern und Sabinern“, gibt durchaus eine historische, keine bildliche Anregung. Alsbald aber sehen wir „nach beigelegtem Streit die beiden Könige bewaffnet vor dem Altar des Juppiter stehen, Opferschalen in der Hand“. — Den wilden Kampf, aus dem sich die Flucht der Kleopatra entwickelt, löst das ruhende Bild des Nils ab, der trauernd in seiner mächtigen Leibesgröße daliegt und sein Gewand ausbreitet, um die Fliehenden aufzunehmen, also derart etwa, wie wir Flußgötter auf Bildern zu sehen gewöhnt sind. — Daß Augustus 300 Tempel in der Hauptstadt weiht, und alle Straßen und Plätze von festlich frohen Menschen erfüllt sind, schafft eine allgemeine Vorstellung, aber kein Bild. Zum Bilde klärt sie sich für einen Moment, wenn der Kaiser vor dem Marmortempel des Apollon sitzt, um die Tribute der unterworfenen Völker zu empfangen. So werden wir durch sitzende, liegende, stehende Einzelpersonen oder kleinste Gruppen immer wieder auf das Kunstwerk zurückgewiesen, und außerdem wirken eingestreute Hinweise auf das Material, Silber, Gold und Farbe, und auf die Arbeit des Gottes in demselben Sinne.

Vergils Eigenart. (Das spezifisch Römische.)

Ist das nur ein gesteigerter und bewußterer Gebrauch der homerischen Art, so müssen nun die Punkte zur Sprache kommen, an denen Vergil sich von allen älteren Mustern löst. Nicht homerisch und nicht hellenistisch ist das Verhältnis der Beschreibung zum vorgestellten Kunstwerk. Der Dichter kann und will gar nicht das Ganze geben[1]), er greift nur ein paar Scenen heraus. Dadurch kommt in unsere Vorstellung ein formloses Element hinein, aus dem die einzelnen Bilder auftauchen, und das Götterwunder wird dem nachrechnenden Verstande und dem nachtastenden Auge ferner gerückt. Doch wäre zu fragen, ob nicht der Gegensatz zwischen griechischem und römischem Wesen hier schon zutage komme. Zuversichtlicher wird man als ungriechisch die Gestaltlosigkeit mancher Scene bezeichnen dürfen, auf die schon hingewiesen wurde. Daß ein neuer Krieg ausbricht; daß Porsena den vertriebenen Tarquinius zurückführt und über die Stadt eine Belagerung verhängt; daß Augustus den Göttern sein Gelübde löst und 300 Heiligtümer einweiht — dies und anderes gibt durchaus kein Bild, weder ein festes, noch ein bewegtes wie die homerischen sind. Was solchen Sätzen etwa von anregender Kraft innewohnt, nimmt den Weg über eine unanschauliche, abstrakte, historische Vorstellung, und hier muß von einem spezifisch römischen Empfinden gesprochen werden. — Zuletzt ergibt sich etwas Neues für Vergil und vielleicht wieder etwas Ungriechisches, wenn man die Verknüpfung der Einlage mit dem Ganzen des epischen Kunstwerkes prüft. Bei den Alten und noch im frühen

1) VIII 625 *clipei non enarrabile textum*. Dargestellt waren *genus omne futurae stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella*. — Servius: *bene 'non enarrabile': cum enim in clipeo omnem Romanam historiam velit esse descriptam ..... carptim tamen pauca commemorat.*

Hellenismus war die Ekphrasis nichts als Schmuck, der späte Hellenismus nahm sie tiefer in den Zusammenhang des Ganzen hinein und gab ihr eine Beziehung zu dessen Inhalt. Bei Vergil weist sie nicht auf diesen Inhalt, sondern über ihn hinaus auf ein Außenstehendes, wie ja überhaupt diese Dichtung durchweg mit einer Größe außerhalb ihrer selbst, mit der Gegenwart des Dichters, rechnet.[1]) Das Mittel ist bei dem Aeneasschilde, wie bei der Unterweltsfahrt, die Aufnahme historischen Stoffes bis in die hellen Zeiten jüngster Vergangenheit hinein, und Vergil steht hier zu seinen griechischen Vorbildern, wie die Ara pacis zum Parthenonfries oder die Trajanssäule zum Mausoleum.[2])

Spätere Römer.

Auch die spätere römische Epik hat auf eingelegte Beschreibungen nicht verzichtet. Doch folgt sie bezeichnenderweise im wesentlichen nicht vergilischer, sondern hellenistischer Art. So schmückt Ovid[3]) nach einer Anregung Vergils die Flügeltüren des Sonnenpalastes mit Erde, Meer und Himmel, Bildern also, die aus dem homerischen Schilde stammen. Aber die Beschränkung auf so wenige Grundelemente, die genaue räumliche Verteilung, die mehrfach eingeschärft wird, und der innere Zusammenhang weist auf hellenistische Technik. Hellenistisch ist auch in dem Epos des Statius eine goldene Trinkschale mit den deutlich als Gegenstücken komponierten Bildern des fliegenden Perseus und des vom Adler entführten Ganymed. Und nahe verwandt im Stil sind die Kampfpreise bei den Wettspielen, ein metallener Mischkrug mit Kentaurenkämpfen und ein Gewand, das den schwimmenden Leander und die harrende Hero darstellt.[4]) Schließlich mag als bemerkenswert für die poetische Technik erwähnt sein, daß Ovid die Beschreibung von Kunstwerken, einem silbernen Gefäß oder einem Kleide[5]), gelegentlich anwendet, um dem bunten Gefüge seines Gedichts mit leichter Hand eine neue „Verwandlung“ einzugliedern. Aber dies und anderes aus noch späterer Zeit[6]) sorgsam zu betrachten, werden wir überhoben sein, da hier wohl grundsätzlich Neues nicht mehr zu finden ist.

Nonnos.

Das Ende ihrer Entwicklung erreicht die griechische Epik mit Nonnos, über den zum Schluß einige Worte angebracht scheinen. Und wenn sein großes Gedicht für unsern Zusammenhang wenig hergibt, so lehrt dieses wenige doch etwas über seine Eigenart.[7]) Das ausführlich beschriebene Halsband der Harmonia wird von dem Leib einer Schlange gebildet, der beiderseits in einen Schlangenkopf ausläuft; jeder Rachen hält mit den

1) Heinze 387f, 465ff. Das poetische Vaticinium ex eventu ist hellenistisch (Kallimachos εἰς Δῆλον 165 ff). Aber es ist nicht zu glauben, daß diese Beziehung auf die Zukunft ein ganzes Epos vor Vergil so sollte begleitet haben, wie es bei ihm geschieht. Die Idee widerstrebt griechischer Frische und Diesseitigkeit.

2) Hingegen ist nicht besonders „bezeichnend für römisches Wesen die Einmischung von Göttergestalten und Wesen, wie Discordia und Bellona“ (Purgold, Archäologische Bemerkungen zu Claudian und Sidonius 107). Sie stammen aus Homer und Hesiod.

3) Metamorphosen II Anfang.

4) Thebais I 541, VI 531.

5) VI 70ff, XIII 684ff. Daß schon im alten Epos ein solches Anknüpfungsmotiv verwendet gewesen sein soll, wie Welcker für die Telegonie annahm, ist unwahrscheinlich (s. S. 15[2]).

6) Nachweise bei Purgold, a. a. O. 107ff.

7) Halsband: V 144ff; Schild XXV 384ff.

Zähnen einen Adler[1]); Edelsteine zieren die Adlerflügel und bilden die Augen, in einen Smaragd und einen Kristall[2]) sind Fische und Vögel geschnitten. Die Schilderung geht auf alle Einzelheiten ein, und man gewinnt sogleich den Eindruck, als stünden dem Dichter zeitgenössische Goldschmiedearbeiten vor Augen.[3]) Warum ein innerer Zusammenhang mit der umgebenden Dichtung fehlt, also die ältere Weise dauert, wird klar, wenn man bedenkt, daß der Schmuck als mythisch bedeutsam durch die Sage geboten war und nicht als Wirkungsmittel von dem Dichter für eine bestimmte Stelle erfunden wurde.

Für die poetische Technik noch wichtiger ist der Schild, den Rhea von Hephäst für ihren Pflegling Dionysos empfängt. Das Motiv soll als bewußte Umbildung des homerischen Vorbilds wirken. Daß nur fünf Scenen dargestellt sind, ist die seit hellenistischer Zeit übliche Beschränkung gegenüber dem Reichtum Homers und Hesiods. Diese Scenen stehen in einem beabsichtigten und teilweise ausgesprochenen Bezug zu dem Empfänger des Schildes: Theben als sein Geburtsort; Mäonien, weil er dort erzogen worden ist; dann Ganymed als der Göttermundschenk; Rhea-Kybele als die Geberin. Auffällig ist die außerordentlich große Verschiedenheit in der Behandlung der einzelnen Stücke, sowohl nach Art wie nach Umfang. Das Weltbild in der Schildmitte zeichnet sich vor seinem homerischen Muster dadurch aus, daß die Teile eine schärfere Ordnung im Raum erfahren, daß ihre Anzahl sich vermindert hat, und daß jeder einzelne genauer entwickelt wird. Amphion und Zethos beim Mauerbau sind aus Apollonios entlehnt; aber das Wunderbare des Vorgangs wird stärker betont und lebhafter ausgeführt. Die Ganymedbilder macht ein Hinweis auf vorhandene Gemälde anschaulich. Bei ihnen wird besonders der Ausdruck des Affekts — Besorgnis, Staunen, Eifersucht — hervorgehoben. Ganz abweichend greift der Dichter die in Phrygien spielende Tylosgeschichte an. Er erwähnt die als dargestellt zu denkenden Figuren nur sehr kurz, dann erzählt er die fremdartig seltsame Sage ohne Rücksicht auf den dargestellten Moment. Aus der Beschreibung wird also unversehens ein episches Geschehen, und deswegen, sowie auch wegen des unverhältnismäßigen Umfangs, zu dem sich dieser Teil auswächst, kann man geradezu von einer Formauflösung reden.

Wer von den älteren Vorbildern herkommt, wird den Nonnos tadeln; wer ihn kennt, wird mit absprechendem Urteil zurückhalten. Denn eine ausführliche Analyse seiner Kunst würde ergeben, daß die hier kurz aufgezeigten Stilcharakteristika überall wiederkehren: die lebhaft ins Bewußtsein fallende Rücksicht auf frühere Poesie, homerische wie hellenistische;

1) Es wird nicht unbedingt klar, ob jeder der beiden Schlangenköpfe einen Adler hält oder beide zusammen einen. Das zweite ist sachlich glaublicher und scheint zunächst aus den Worten 158—160 hervorzugehen (vgl. 173). Dann ist aber in 161 von 4 Flügeln die Rede. War der Verschluß — denn um diesen handelt es sich doch jedenfalls — so gestaltet, daß ein einziger Adlerkopf und -leib nach jeder Seite ein Flügelpaar entsandte?

2) V. 177 ff. Ich bin nicht sicher, wie Smaragd und Kristall sich verhalten. Wo beide sitzen, scheint nicht gesagt zu sein.

3) Im Berliner Antiquarium sind z. B. zwei Goldarmbänder mit je zwei Schlangenköpfen, die zwischen sich ein Schildchen tragen: Misc. Inv. 7045/6, erste römische Kaiserzeit.

die Vorliebe für das Wunderbare, Bizarre, Effektvolle und die starken Regungen des Gefühls; die Verminderung der Elemente und die genauere Ausführung jedes einzelnen Elements; das absichtliche Vermeiden symmetrischen Aufbaus und gleichmäßiger Behandlung, das bis zur Auflösung aller strengen Form geht. Von dem ornamentalen Wortschmuck ganz abgesehen, der diese wie alle anderen Teile überzieht.

2. DRAMA

TRAGÖDIE ist dramatisierte Heldensage. So steht naturgemäß in näherer oder entfernterer Verwandtschaft zum Epos ziemlich alles, was die attische Tragödie an Beschreibungen enthält. Daß die Fälle nicht zahlreich sind, liegt in der Gattung selbst begründet, da Stillstand und Schilderung dem Drama noch fremder sein muß als der erzählenden Poesie.

Schildbeschreibungen bei Aeschylus

Aeschylus läßt in den „Sieben gegen Theben" seine Boten Nachricht von den angreifenden Helden erstatten, und bei jedem wird das Schildzeichen lebhaft beschrieben. Tydeus führt den Sternenhimmel und gerade in der Mitte den Vollmond; Kapaneus einen nackten Mann mit einer Fackel und der Beischrift: „Ich werde die Stadt zerstören"; Hippomedon einen Typhon, der aus seinem Munde schwarzen Qualm entsendet, und dessen Schlangen das ganze Schildrund umgeben. Auf dem Schild des Polyneikes wird ein bewaffneter Mann aus getriebenem Golde von einer Frau geführt; dabei stehen die Worte: „Ich bin Dike; ich werde diesen Mann zurückführen, und er wird die Stadt gewinnen und die Heimkehr in sein Vaterhaus."[1]) Diese Darstellungen mit ihren Beischriften sind äußerst merkwürdig. Daß sie nicht als rein phantastisch gelten dürfen, zeigt ein Analogon auf der Kypseloslade[2]), und man möchte gern sicher wissen, ob sie durch die epische Vorlage angeregt sind oder ganz aus der Erfindung des Tragikers stammen. Sicher aber gehört ihm die Ausgestaltung und die Verwendung zu bestimmtem Zweck.[3]) Denn dies ist etwas Neues, womit die Tragödie über das alte Epos hinausgeht, um unepische, dramatische Ziele zu verfolgen: die Bilder dienen nicht dem Schmuck des Berichtes, sondern charakterisieren ihre Träger, die ja nur von außen und aus einer gewissen Entfernung geschildert werden und doch eindrucksvoll geschildert werden sollen. Die Charakteristik hat allerdings nicht viel Individuelles, sondern wesentlich ist das allen gemeinsame, wenn auch verschieden starke Empfinden: die wilde Lust des Kampfes und des Eroberns. Nur einer erfährt eine besondere Behandlung: Amphiaraos führt gar kein Schildzeichen und soll gerade dadurch charakterisiert werden als einer, der der Beste nicht scheinen, sondern sein will. So wird hier durch das Fehlen der Beschreibung ebenso stark und wegen des Gegensatzes noch stärker gewirkt, als in den anderen Fällen durch das Vorhandensein.

---

1) V. 646ff Δίκη δ'ἄρ' εἶναί φησιν, ὡς τὰ γράμματα λέγει, κατάξω δ' ἄνδρα τόνδε usw. Also sagt sie eigentlich: Δίκη μέν εἰμι, κατάξω δὲ...

2) Pausan. V 19, 4; auf Agamemnons Schilde, der das Bild des löwenköpfigen Phobos trägt, steht die Inschrift: οὗτος μὲν Φόβος ἐστὶ βροτῶν, ὁ δ' ἔχων 'Αγαμέμνων.

3) Das Urteil entnehme ich einer Bemerkung von Wilamowitz („Zusatz zur Vorlage").

Nachahmung des Euripides.

Euripides hat in den „Phönizierinnen" auch diese Idee seines großen Vorgängers verändernd und, wie er meinte, verbessernd nachgebildet. Indem er ersichtlich auf eine größere Mannigfaltigkeit ausgeht, läßt er die Bilder nicht alle drohen, sondern einige ihren Träger nach seiner Herkunft bezeichnen, so wenn er dem Parthenopaios die Eberjagd seiner Mutter Atalante auf den Schild gibt oder dem Hippomedon den vieläugigen Argos als Heimatszeichen.[1]) Aber er hat den Eindruck des Vorbildes nur geschwächt und durch einen neuen nicht ersetzt.

Schiffskatalog der aulischen Iphigenie.

Die Ekphrasis als Schmuck der Darstellung hat sich am ehesten in solchen Teilen ansiedeln können, die dem Epos nahestehen wie der Botenbericht, oder von ihm abhängen wie gewisse Chorpartien. Dazu gehört ein wenig schon das Einzugslied des Chores in der „aulischen Iphigenie", das eine interessante Verjüngung des homerischen Schiffskataloges enthält. Die Freude an den schönen Namen, an dem geographischen und historisch-statistischen Moment genügt nicht mehr. Darum werden erst die Helden in reizvoll genrehafter Beschäftigung gezeigt, und dann wird das eigentliche Verzeichnis der Schiffe ab und zu durch die Gallionsfiguren bunt und lebendig gemacht, die freilich nur kurz genannt, nicht eingehender beschrieben werden. — Weit mehr gibt der Botenbericht des „Ion" für unseren Zusammenhang her. Euripides geht zumal in seinen späteren Dramen, die allein beschreibende Stücke enthalten, auf Isolierung der Teile aus. Die Exposition sondert sich von der Entwicklung, das Chorlied von der Handlung, die lange Einzelrede vom Dialog. So wächst der Botenbericht an Umfang und rundet sich zu einem geschlossenen Kunstwerk. Im Ion (1122 ff) füllt er fast den ganzen Raum zwischen zwei Chorliedern, da das einleitende Zwiegespräch ganz kurz ist und mit dem Ende des Berichtes auch die Scene schließt, ohne daß ein Wort weiter gesprochen würde. Diese Erzählung nun handelt von dem verhängnisvollen Festmahl und beginnt damit, wie Ion das Festzelt errichtet. Dazu nimmt er Tücher aus den Schatzhäusern; als Bedachung dient ein von Herakles gestiftetes Gewebe, auf dem der Himmel mit den Gestirnen dargestellt ist: Helios treibt seine Rosse zum Niedergang, die Nacht in schwarzem Kleide fährt auf ihrem Zweigespann empor, und dann werden die einzelnen Sternbilder genannt. An den Seiten hängen orientalische Webereien herab, die fremde Schiffe im Kampf mit griechischen, dann Mischwesen aus Mensch und Tier, Hirsch- und Löwenjagden zeigen. Am Eingang sieht man den schlangenfüßigen Kekrops bei seinen Töchtern. Einzig dieses letzte Motiv weist auf Kreusas Herkunft vom Erechthidenstamme. Sonst ist die Beschreibung lediglich Schmuck, der keinen inneren Zusammenhang mit der Geschichte besitzt. Ein Kontrast zu dem gestörten Mahle ist schwerlich bezweckt. Nur auf ein recht reiches und anschauliches Bild zielt der Dichter und verwendet in dieser Absicht eine Fülle von Wirklichkeitselementen.[2]) Gegenüber dem früheren Epos dürfte es neu sein, daß sich der Blick allen Einzelheiten gerade eines Gewebes zukehrt. Wenn man an Apollonios und seine Beschreibung des gewebten Mantels denkt, so läßt sich vielleicht sagen,

Botenbericht des Ion.

1) εἰς τεκμήριον τῆς πατρίδος schol. Phoen. 1115.

2) Orientalische Gewebe mit figürlichem Schmuck: Arist. Βατρ. 937 f. Hipparch bei Athen. XI 477f. Pausan. V 12, 4. Man erinnert mich an die σκηνὴ οὐρανοφόρος Athen. II 48f.

daß Euripides wie in so vielem auch hier Stimmungen des Hellenismus vorwegnimmt.[1]) Vom dramatischen Gesichtspunkt wird man geneigt sein, die Darstellung zu tadeln, und Lessing tut das irgendwo; aber wichtiger ist, daß wir das Kunstwollen des Dichters begreifen, dessen Konsequenz sie ist: das Streben nach reichster Ausgestaltung eines selbständig gewordenen Teiles.

Chorlied der Elektra.

Bemerkenswert bleibt immerhin, daß Euripides dergleichen auch in seinen breiten Botenberichten nicht wiederholt hat. Und ziemlich ebenso vereinzelt steht das Chorlied der „Elektra" (432 ff.), das die Waffen Achills schildert. Es gehört zu jenen späteuripideischen Gesangsstücken, die reine Akttrennungen sind, nach vorwärts und rückwärts gar nicht oder fast gar nicht in den Gang der Bühnenhandlung verflochten, und die zumeist ein Stück des Epos in den Stil der Chorlyrik umsetzen, so das Drama an den Hintergrund seiner Sage bindend. Das spätere Lied desselben Dramas von den Schicksalen des Atridenhauses gibt ein bezeichnendes Beispiel dieser Art, und von hier aus muß auch das erste Stasimon verstanden werden, das uns beschäftigen soll. Das Thema ist der Troische Krieg als das glanzvolle Geschehen, von dem sich das Geschick der Herrscherfamilie düster abhebt. Dieser Glanz wird nun statt aus der Wiedergabe von Kriegsereignissen und Heldentaten aus der Schilderung eines Mannes gewonnen: Achills. Und da denkt der Dichter an dessen höchste Verherrlichung in der Ilias, an die Scene, wie Hephäst für ihn Schild und Rüstung schmiedet. So werden seine Waffen zum Gegenstand des Liedes, und die leise Erwähnung von Agamemnons Führerschaft ist das einzige Kettenglied, das es zu Anfang und zu Ende mit dem übrigen verbindet.[2]) Die Darstellung kennt der Chor, wie der Dichter ihn mit überängstlichem Eifer der Motivierung[3]) sagen läßt, von jemandem, der aus Troja nach Nauplia gekommen ist.

Auf dem umlaufenden Schildrande fliegt Perseus mit dem Gorgonenhaupte über das Meer, und sein Begleiter ist Hermes.[4]) In der Mitte des Schildes sieht man die Sonnenscheibe über geflügelten Rossen und die Chöre der Sterne, Plejaden, Hyaden.[5]) Auf dem Helm packen Sphingen mit den Krallen eine Menschengestalt, auf dem Panzer kämpft „die feuerschnaubende Löwin", die Chimäre, mit dem Flügelroß des Bellerophontes. Der Speer[6]) trägt ein stürmendes Viergespann, unter dem der Staub aufwirbelt.

---

1) An das φᾶρος μέγα τε καὶ καλόν bei Pherekydes (Diels Vorsokr.² II 1, 508) zu erinnern, liegt nahe, führt aber nicht weiter.

2) H. Weil, der in seinem Kommentar (Sept Tragédies) diese Verbindungsglieder fein heraushebt, scheint mir doch nicht den richtigen Gesichtspunkt zu haben, wenn er an dem Gedicht tadelt, daß sich das Accessorische auf Kosten der Hauptsache ausdehne.

3) Ähnlich Phönissen 95 ff und 1139/40.

4) Hermes stammt nicht aus Hesiod. Er ist bei dem Gorgonenmord häufig auf schwarzfigurigen Vasen zugegen. Euripides muß ihn aus realen Bildern im Gedächtnis gehabt haben.

5) Man denkt an eine Darstellung wie Élite céram. II 116 und die verwandten Vasen, z. B. Berlin 1863, ferner an den Krater Blacas, Mon. d. Inst. II 55, Furtwängler-Reichhold III, Taf. 126 (mit dem Text von Hauser).

6) ἄορι δ' ἐν statt ἐν δὲ δορί zu schreiben (so jetzt auch Murray) scheint mir Willkür. So seltsam uns antiquarisch der geschmückte Speer vorkommt: die ἵπποι πάλλοντες passen doch wohl besser auf ihn als auf das Schwert; und vor allen Dingen, ist nicht Achills Lanze seine berühmteste Waffe? (vgl.

Von Homer ist der Dichter angeregt. Aber absichtlich verlegt er die Scene und läßt die Nereiden mit den Waffen zu dem jungen Helden ins Peliongebirge kommen, um nicht den homerischen Schild zeigen zu müssen.[1]) Von ihm entlehnt er nur das Mittelbild der Gestirne und vereinigt damit die Perseusscene, die Hesiod ihm bot. Und über beide Dichter hinaus wendet er auch den übrigen Waffenstücken gleiche Sorgfalt zu. Dies liegt sachlich darin begründet, daß auf Helm und Lanze, wie die bildliche Überlieferung zeigt, ebensoviel ankommt wie auf den Schild. Aber wichtiger sind natürlich die formal-dichterischen Gründe. Nach schlichter und sachlicher Klarheit geht das Streben. Darum werden die Bilder über die einzelnen Waffenstücke verteilt, so daß auf jedes nur eins entfällt, und auf den Schild nur zwei, denen eine scharfe räumliche Fixierung zuteil wird. Verwandtem Zweck dienen die Hinweise auf gleichzeitige Kunst, wie denn besonders der Helmschmuck nicht zufällig an phidiasische Werke erinnert.[2]) Und das Perseusbild nimmt die Stelle der homerischen Scenen vor allem wohl deshalb ein, weil eine mythische Darstellung mit weniger Strichen ein verständliches und lebendiges Ganzes hergibt, als in der Regel ein Vorgang des allgemeinen Lebens. Auf Knappheit und lebendige Fülle zugleich sind die Gestalten oder Gruppen durchgeprobt, sie sprechen von Kampf und drohen und verklären den Träger. Gewiß macht das Ganze keinen Anspruch auf selbständige Bedeutung; es ist nur ein unverächtliches Stück handwerklicher Arbeit, das trennend und zugleich kontrastwirkend gut an seinem Platze steht.

Wenn alle diese Beispiele, die bisher betrachtet worden sind, mehr oder minder deutlich auf das Epos zurückweisen, so steht die reizvolle Parodosscene des euripideischen „Ion" ganz für sich allein. Ihr Wesen wird — so seltsam das von vornherein klingt — vielleicht klarer werden, wenn wir eine ganz andere Reihe der dramatisch-dialogischen Dichtung durchverfolgt haben: den Mimos.

Epicharms Θεαροί.

MIMOS. Epicharms dramatisches Spiel „Die Orakelbesucher" (Θεαροί) führte Männer auf die Bühne, die nach Delphi gekommen waren und sich nun — so wird ausdrücklich berichtet[3]) — im Heiligtum „die Weihgeschenke

z. B. schol. Pind. Nem. VI 85). Daß Euripides das Bild auf dem Blatt des Speers gedacht hat, möchte man natürlich am liebsten glauben, ohne daß man es doch mit voller Sicherheit behaupten dürfte. — Aus der Konjektur nun gar Schlüsse über eine Fortdauer mykenischer Metalltechnik im 5. Jahrhundert zu ziehen (Robert, Mélanges Perrot 303) ist nicht erlaubt.

1) Die Hypothese ist recht ansprechend, daß Hephäst schon in einer alten Achilleis dem Helden vor seinem Auszuge Waffen geschmiedet, und daß die Nereiden sie ihm zum Pelion gebracht hätten. Dann könnte Euripides durch ein solches Gedicht von fern angeregt sein. Aber wenn es auch so wäre, so wird unsere Darstellung hoffentlich aus der Struktur des Gedichtes zeigen, daß diese Schilderungen von Euripides für diese Stelle erfunden worden sind, nicht etwa aus jener hypothetischen Achilleis entlehnt sein können.

2) Man denkt im allgemeinen an den Helmschmuck der Parthenos und für die menschenbezwingenden Sphingen an die Lehnen des Zeusthrones von Olympia (Pausan. V 11, 2). Ob dies letzte Beispiel wirklich vorschwebte, ist zweifelhaft, da das Motiv häufig ist: Furtwängler, Gemmen Taf. VI 32; rotfigurige Vase: Wiener Vorlegebl. 1889, Taf. IX 8; melisches Relief: ebenda Taf. IX 11; Schöne, Griech. Reliefs Taf. XXX 125.

3) ἐν οὖν τῶι δράματι οἱ θεωροὶ καθορῶντες τὰ ἐν Πυθοῖ ἀναθήματα καὶ περὶ ἑκάστου λέγοντες φασὶ καὶ τάδε sagt Athenaeus VIII 362[b] mit klaren Worten,

betrachteten und über jedes redeten". Wir haben mehrere Verse, in denen ein Sprecher aufzählt: Saiteninstrumente, Dreifüße, Wagen, Bronzetische, Waschbecken, Gefäße usw.[1]), Gegenstände also, die zum guten Teil nicht im Freien, sondern an oder in einem Gebäude aufgestellt und aufgehängt sind, einem Schatzhaus oder dem Tempel selbst. Wie der Titel erweist, gingen die Leute nicht aus müßiger Neugier durch den heiligen Bezirk, vielmehr waren sie an das Orakel abgeordnet. Und wenn nun ein zweites Fragment von den Teilen des Opfertieres spricht, so liegt der Schluß sehr nahe, daß der Besuch des Heiligtums in ein Opfer und die Befragung des Orakels auslief.

Herodas IV

Das Bild, das wir uns aus den deutlichen Spuren der Überlieferung von dem Stücke Epicharms machen, wird durch den vierten Mimiambus des Herodas bestätigt.[2]) Da sehen wir ein paar Frauen zum Asklepiostempel kommen, die Weihgeschenke draußen bestaunen, dann eintreten und die Betrachtung drinnen fortsetzen, schließlich ihr Opfer darbringen. Es stimmt also dieses erhaltene Gedicht in den Hauptpunkten mit dem rekonstruierten Bühnenspiel des Epicharm.

Sophron und Theokrit.

Unter Sophrons Mimen befand sich einer, „Die Weiber bei den Isthmien"[3]), von dem wir wissen, daß Theokrit seine „Weiber beim Adonisfest" ihm nachgedichtet hat. Da das erhaltene Bruchstückchen „Bring den Sessel!" eine Anfangsscene ganz wie bei Theokrit erschließen läßt, so ergibt sich mit Notwendigkeit für Sophron folgende Motivreihe: Die eine Frau besucht die andere, beide machen sich auf und gehen in das Heiligtum. Was sie dort sahen, ob etwa als Abschluß dem Adonisliede der Ado-

---

um die Situation ins Gedächtnis zu rufen, obwohl das für seinen Zweck gar nicht nötig war. Diesen Bericht mit Welcker (Kl. Schr. I 303, vgl. Lorenz, Epicharmos 146) anzuzweifeln und statt dessen zu vermuten, daß die Theoren von Delphi nur erzählen, liegt nicht der mindeste Grund vor. Nach dem, was überliefert ist, sind unsere Vorstellungen von Epicharms scenischen Mitteln zu formen, nicht umgekehrt.

1) Frg. 79 K. Zum Schlusse ist die Rede von ὀδελοί und ihren ὑπώδελοι, die Kaibel nicht zu verstehen bekennt. Aber die Gleichung ὑπώδελοι : ὀδελοί = ὑποκρητήριον (IGA 492, Dittenberger Syll.² 750): κρητήρ scheint mir keinen Zweifel zu gestatten, daß „Untersätze der ὀδελοί" gemeint sind. Leider ist gar nicht auszumachen, was von diesen Untersätzen gesagt wird. Sind Tanzende (βαλλίζοντες) an ihnen im Bildwerk angebracht und steckt in καιλωτε etwas wie „seht", βαλλίζοντες ὅσσον χρῆμα? Man hat an die Spieße der Rhodopis (vgl. Karo im Journ. intern. d'arch. numism. X, 1907, 287 f) gedacht, und das liegt in der Tat nahe, zumal wenn sie nach Herodots Angabe (II 135) ein ganz einzig dastehendes Denkmal waren. Dies wird nun freilich durch das Weihgeschenk des Pheidon im argivischen Heraion (vgl. Svoronos im Journ. intern. d'arch. numism. IX, 1906, 192 ff) widerlegt, und man muß ferner damit rechnen, daß bei Epicharm wirkliche „Bratspieße" als Weihegaben zu Kultzwecken gemeint sind. So wird man sich auch bedenken, Folgerungen für die Scene zu ziehen und etwa den Schauplatz zwischen den Chieraltar und den Tempel zu verlegen, wo das Weihgeschenk der Rhodopis sich befand. Solch scharfe örtliche Fixierung wäre ja auch an sich unwahrscheinlich. — Aber durchaus nicht zugeben kann ich, was man mir entgegengehalten hat: der bestimmte und reale Ort des Bühnenspiels sei für die Zeit der Perserkriege unmöglich und weise dieses Stück in eine viel spätere Zeit.

2) Vgl. Crusius, Untersuchungen zu Herondas 97. Hauler, Zur Gesch. d. griech. Mimus (Gymnasialprogr. Wien 1892/3) 10 f.

3) Von Kaibel Ταὶ θάμεναι τὰ Ἴσθμια benannt (Frg. 10).



niazusen ein Akt der Isthmischen Spiele entsprach, läßt sich nicht sicher angeben.[1])

Parodos des Ion.

Es scheint sehr gewagt, in diese Reihe, deren Fixpunkte im ganzen keinem starken Zweifel unterliegen möchten, die schon genannte Paradosscene des euripideischen „Ion" hineinzustellen. Der Chor zieht in zwei Hälften auf; die Halbchöre betrachten den Apollontempel mit seinen Skulpturen[2]), welche so beschrieben und erklärt werden; dann kommen sie mit dem Tempelwächter ins Gespräch. Halbchöre in der Parodos gibt es bei Euripides auch sonst, in der „Alkestis", in den „Troerinnen". Auch Schilderung des Lokals zu Beginn einer Tragödie ist nichts Ungewöhnliches. Im „Ödipus auf Kolonos" muß Antigone dem Vater, weil er blind ist, mit wenigen Versen den heiligen Hain schildern, in den sie eingetreten sind. Nicht viel mehr als ein paar Ortsnamen stellt die Eingangsrede des Pädagogen in der sophokleischen „Elektra" zusammen. Wesentlicheres gibt der „Philoktet": da geht Neoptolemos zur Höhle und berichtet dem Odysseus, was er dort sieht, damit Vorstellung und Stimmung des Zuschauers angeregt und vorbereitet werde. Aber das alles dient nur dazu, die Singularität der Ion-Scene um so deutlicher zu machen. Ihr am nächsten steht wohl in gewissem Sinne die Parodos der „Alkestis"[3]), in der die zwei Halbchöre vor Admets Haus gezogen kommen und nun im Wechselgesang aussprechen, wie die erwartete Totenklage und wie alle Anzeichen, daß ein Todesfall das Haus betroffen habe, seltsamerweise fehlen. Schon daraus ersieht man die rein negative Art dieser Beschreibung: kein Wasserbecken, kein abgeschnittenes Haar, keine Klageweiber. Und so steht denn die Ion-Scene doch wieder für sich und eigentlich ohne Entsprechung, zumal auch die in der Linie des Epos liegenden Beschreibungen der Tragödie[4]) ersichtlich fernzuhalten sind.

Eigenart der Scene.

Die besonderen Eigenheiten der Scene liegen darin, daß im Philoktet, in der Alkestis die Schilderungselemente mit dem Inhalt des Stückes aufs engste zusammenhängen und durchaus der Exposition, der Einführung des Zuschauers in Stimmung und Inhalt des Dramas dienen, während im Ion die Beschreibung in viel höherem Grade Selbstzweck, Schmuck ist. Und zweitens: es gibt nirgends sonst eine so eingehende Beschäftigung mit

---

1) Frg. 32 wird von Wilamowitz auf die φυλλοβολία bezogen und den Isthmiazusen zugewiesen. Zweierlei macht doch bedenklich, erstens daß „Jungen" werfen, zweitens, daß sie es mit „Blättern und trockenem Reisig" tun. Zusammen weist das (im Verein mit dem folgenden Vergleich) mehr auf einen Jungenstreich. Bei der φυλλοβολία wirft man ἄνθεσι καὶ φύλλοις: Eratosthenes im schol. Eur. Hek. 573.

2) S. Homolle, Bull. corr. Hell. XXV, 1901, 513f. XXVI, 1902, 587ff. Die neue Behandlung durch Karo, Bull. corr. Hell. XXXIII, 1909, 212ff. befriedigt nicht. In ἀγυιάτιδες θεραπεῖαι konnte niemand die Karyatiden erkennen (gemeint ist doch wohl „Dienst des Agyieus"). Der Kampf des Herakles mit der Hydra läßt sich nicht mit der Gruppe des Tisagoras (Paus. X 18, 6) identifizieren, weil bei dieser Iolaos fehlte. Das Bedenklichste ist aber, daß nach Karos Interpretation für den Tempel selbst, der doch den Mittelpunkt der Bühnendekoration bildet, gar kein Schmuck übrig bleibt. Vgl. Welcker, Alte Denkm. I 176.

3) Darauf hat mich Eduard Fränkel hingewiesen, dessen Widerspruch mich veranlaßt hat, den Gegenstand eindringlicher herauszuarbeiten.

4) S. oben S. 23ff.



Kunstmonumenten, vor allem nicht mit den Monumenten eines realen und bekannten Platzes. Das ist bis dahin in Epos und Tragödie gleich unerhört gewesen.[1]) Trotz alledem könnte man sich zur Not mit der Annahme beruhigen, daß etwa unter dem Eindruck einer persönlichen Erinnerung aus dem Typus der Alkestisparodos unsere Ion-Scene geworden sei, — wenn nicht eben jetzt die Mimusreihe da wäre, besonders Epicharm.

Gehört sie in die Mimosreihe?

Wir haben ohne jeden Gedanken an den Ion das Bühnenspiel Epicharms nach seinen dürftigen Resten zu vergegenwärtigen gesucht. Nun zeigt sich, daß in folgenden Punkten Ähnlichkeit oder Übereinstimmung herrscht: Der Schauplatz ist hier wie dort im heiligen Bezirk zu Delphi. Das war in beiden Stücken durch den Inhalt von vornherein gegeben. Aber nur bei Epicharm, keineswegs bei Euripides gegeben war das zweite und wichtigste, in dem beide sich ähneln: die Betrachtung der Monumente. Analog ist endlich der Abschluß, der bei Epicharm auf Opfer und Orakelbefragung hinauszulaufen schien, während bei Euripides der Tempeldiener zu den Frauen sagt: Wenn ihr ins Heiligtum wollt und den Gott befragen, so müßt ihr erst ein Opfer darbringen. Erwägt man die Übereinstimmung und erwägt man die Singularität der euripideischen Scene innerhalb des gesamten uns erhaltenen Bestandes der Tragödienliteratur — eine Singularität, die ich stark und deutlich hervorgehoben habe, aber nicht zu übertreiben meine —, so wird man den Schluß erwägenswert finden, daß Euripides ein Bühnenmotiv Epicharms benutze.[2])

Zunächst scheint solche Annahme überaus befremdlich, wird aber an Seltsamkeit verlieren, wenn man zweierlei erwägt. Erstens ist im fünften und noch im vierten Jahrhundert Epicharms Einfluß auf die attische Bühne, nämlich die Komödie, von allerhöchster Bedeutung gewesen. Das hat Aristoteles gewußt[3]); das meinen auch wir noch an den spärlichen Bruchstücken Epicharms zu erkennen, die in Titeln, Metren und sprachlichem Ausdruck, in den Witzen und in der Verwendung komischer Personen deutliche Beziehungen zur attischen Komödie zeigen.[4]) Das andere ist die Bekanntschaft der attischen Literatur und, was für uns vor allem in Betracht kommt, die Bekanntschaft des Euripides mit epicharmischer Spruchweisheit. Die Frage ist allerdings höchst schwierig, weil hier die auf Epicharms Namen geschobene didaktische Poesie eingreift, und eine reichliche Erörte-

1) In einem iambischen Bruchstück der „Hypsipyle (Frg. 764 N) weist ein Unterredner den andern auf eine Giebelgruppe hin, die also in der Bühnendekoration dargestellt war (vgl. Oxyr. Pap. VI 82). Das wird in der Exposition gewesen sein. Man kann aber nicht sagen, wie ausführlich die Beschreibung war.

2) Natürlich brauchten nicht gerade die Θεαροί das Vorbild gewesen zu sein. Aus der Übereinstimmung von Sophron, Euripides und Herodas könnte man sogar ein Stück mit weiblichen Besuchern auch für Epicharm erschließen wollen.

3) Poetik 1449ᵇ.

4) Ich verweise auf die zusammenfassende Darstellung bei A. von Salis, De Doriensium ludorum in Attica comoedia vestigiis (Diss. Basel 1905), besonders S. 36 ff, ohne den Einzelheiten überall zuzustimmen. Außerdem vgl. Sieckmann, De comoediae Atticae primordiis (Diss. Göttingen 1906), 16 ff, wo freilich (S. 26 ff) für Epicharm und die Attiker als gemeinsame Quelle die peloponnesisch-dorische Volksposse angesetzt wird, als ob dieser die Stilisierung, wie wir sie bei Epicharm und in Attika finden, schon irgendwie zugeschrieben werden könnte.

rung hat durchaus kein klares Ergebnis herauszustellen vermocht.[1]) Doch scheint jetzt allgemein zugegeben zu sein, daß wenigstens Platon und Aristoteles die Dramen des wirklichen Epicharm zitieren.[2]) Damit wird freilich noch weniger als früher für Euripides die Behauptung erweislich sein, daß er nur die unechte Gnomenpoesie kenne. Ja, man wird die Frage aufwerfen dürfen, ob es hier wirklich zwei sich ausschließende Möglichkeiten gebe, oder ob nicht Euripides sehr wohl echte Dramen und unechte oder halbechte gnomische Poesie gleicherweise gekannt haben könne. Erwägt man also Epicharms ausgedehnte und eindringende Wirkung auf die attische Literatur des fünften und vierten Jahrhunderts, so wird man vielleicht auch die Hypothese einiger Aufmerksamkeit wert finden, die einen Einfluß des epicharmischen Bühnenspiels auf die Ion-Parodos annimmt.[3]) Verwirft man sie, so kann man der Annahme nicht ausweichen, daß fast der gleiche Scenentypus im Laufe weniger Jahrzehnte zweimal und unabhängig an verschiedenen Orten gewachsen sei. Auch dann würde freilich noch die Annäherung der euripideischen Tragödie an den Mimos höchst merkwürdig und bedeutsam bleiben.

Beschreibung im Mimos.

Ein kurzes Wort über die Form der Kunstbeschreibung wird genügen. Die Frauen bei Euripides machen sich gegenseitig auf die Tempelskulpturen aufmerksam mit einem „Da sieh!" oder „Siehst du?" und schildern ganz kurz, was sie erblicken, um sich darüber klar zu werden. Erkennen sie eine Gestalt nach ihrem Aussehen sofort, dann wird der Name ohne weiteres

---

1) Vgl. zuletzt Diels, Vorsokratiker[2] II 1, 668f; dort die Literatur. Auch die letzte ausführliche Behandlung durch Nestle, Philologus Suppl. IX 601ff, befriedigt keineswegs.

2) Auch v. Wilamowitz, Textgesch. der Lyriker 24[2], stimmt zu, während er an seinem Urteil über Euripides festhält (S. 26). Daß seine Behauptung (Herakles[1] I 29[54]), Euripides habe Dramen Epicharms nicht benutzt, von vornherein ohne Beweis war, haben alsbald Rohde, Psyche II 259, und Diels, Sibyllin. Blätter 34[1], gesagt. — Einfluß Epicharms auf Aeschylus und Sophokles nimmt Crusius, Philologus Suppl. VI 291/2, auf Grund von schol. Arist. Pac. 73 an; das bleibt ohne Beweis.

3) Ich will mich nicht darauf berufen, daß die antike Grammatik dem Euripides Benutzung epicharmischer Dramen zugeschrieben hat, indem sie Sentenzen der beiden Dichter zusammenstellte. Aber gesagt muß werden, daß Kaibel den Tatbestand unrichtig beurteilt, wenn er Frg. 297 bis 299 als „fraudes" absondert; vgl. Hermes XXVIII 62. Kaibel faßt die κλοπαί-Literatur falsch auf. Es handelt sich bei diesen Aufreihungen voneinander abhängiger Dichterstellen, wie sie Clemens gibt, durchaus nicht um Fälschungen des Materials, höchstens (z. B. bei dem Verhältnis von Orpheus zu Homer) um historische Irrtümer. Frg. 297 ist so gut „Epicharm" wie etwa Frg. 171; wenn die vierzeilige Gnome formal jung aussieht, so ist zu berücksichtigen, was Wilamowitz, Griechische Literatur 42, ausführt, daß der Name Epicharm „eine ganze Gattung in Beschlag genommen" habe. Es kann allerdings Frg. 297 von Euripides beeinflußt sein, ohne daß darum die Gnome eine „Fälschung" zu sein brauchte. — Zu Frg. 298 muß man sagen, daß Kaibel dem „Fälscher" zu viel zumutet, wenn er ihn ein Epicharmfragment mit einem metrisch unmöglichen, aus Worten der Sappho zusammengestoppelten Vers ausputzen läßt. Die einzig erträgliche Lösung hat mich Wilamowitz gelehrt: das von Clemens benutzte Florileg stellte Epicharm, Sappho und einen attischen Tragiker zusammen. Durch Ausfall von Versen und Lemmata entstand das bei Clemens überlieferte Gemenge. Von dem Epicharmzitat sind nur die Worte ὦ θύγατερ, αἰαῖ τύχας übrig. — Frg. 299 läßt, weil es nur in lateinischer Übersetzung vorhanden ist, kein sicheres Urteil zu.

in die Beschreibung aufgenommen; sonst beschreiben sie zuerst und versuchen dann den Namen zu finden. Bei Herodas haben wir dieselbe Art, wie die Frauen auf die Kunstwerke hinweisen. Neu ist das beständige Betonen der Natürlichkeit: „Wäre er nicht von Stein, man würde erwarten, daß er spräche.“ „Fast hätte ich vor dem queren Blick des Stieres aufgeschrien.“ „Die Gestalten sehen aus wie lebend.“ „Wenn ich den Knaben steche, wird's ihm weh tun.“ Das ist, scherzhaft gewendet, dieselbe Manier, die bis zum Überdruß die Epigramme, zumal die späten, füllt. Gewiß stammt sie bei Herodas nicht von da, sondern aus dem Leben. Man hört ja immer wieder, wie der naive Beschauer an einem Bilde die „Natürlichkeit“ vor allem zu loben findet. „Schau hin“; die lebendige Beschreibung; „wie natürlich!“. Das sind die Züge, die wir vermutlich schon für Epicharm vorauszusetzen haben. Das bäurische Wesen der Beschauer könnte mit der Feinheit der Kunstwerke denselben Gegensatz gemacht haben wie bei Herodas. Euripides mußte dämpfen, aber einen Schimmer ähnlicher Charakteristik meint man zu spüren. Bei Herodas kommt noch eins hinzu, das Interesse für die Künstler. Das ist gewiß erst hellenistisch, zumal es, gegen die Schlichtheit der auftretenden Personen gesehen, etwas Zwiespalt und Unwahrscheinlichkeit hineinbringt, und darf nicht für ältere Zeit beansprucht werden.

Es wäre möglich, daß dieses Motiv der mimischen Dichtung, wie es hier aus den erhaltenen Resten dargelegt worden ist, seine Wirkung auch auf andere Kunstformen ausgedehnt hätte. So könnte man bei der reizvollen Scenerie des plutarchischen Dialoges „über die Orakel der Pythia“ an solchen Einfluß denken. Wir sehen die Besucher durch das Heiligtum wandern und vor den einzelnen Monumenten verweilen, wobei denn freilich nicht die Betrachtung das wichtigste ist, sondern die Gespräche, die sich daran knüpfen. Aber zugeben muß man die Möglichkeit durchaus, daß Plutarch ohne literarisches Vorbild von der täglich sich wiederholenden Wirklichkeit allein angeregt worden sei. Und ähnlich wird man über ein verwandtes Motiv des griechischen Romans urteilen müssen, dem sich die Betrachtung später zuwenden wird.

3. GESCHICHTSCHREIBUNG

HERODOT hätte Gelegenheit, sehr viel zu schildern, die Menschen fremder Länder, ihr Aussehen, ihre Tracht, Häuser, Städte, Tempel, Monumente. Liest man ihn aber im Zusammenhang und achtet auf die Methode seiner Darstellung, so wird man erstaunen, wie wenig das Interesse verhältnismäßig bei dem rein Zuständlichen verweilt.

Monumentbeschreibung.

Nehmen wir gleich ein bezeichnendes Beispiel, um zu erkennen, daß er solcher Beschreibung vollkommen mächtig ist. Er hat die vermeintlichen Sesostrisreliefs in Ionien gesehen und führt sie dem Leser vor, indem er die Merkmale aneinandersetzt (II 106): „Auf beiden Seiten ist ein Mann eingemeißelt. Der ist so und so groß. In der Rechten hält er die Lanze, in der Linken den Bogen, und auch seine übrige Ausrüstung ist aus ägyptischer und äthiopischer Tracht gemischt. Von Schulter zu Schulter quer über die Brust geht eine ägyptische Inschrift, die folgendes



besagt . . .“ Es ist nur natürlich, daß dieses Stück nicht alleinsteht. Auf ganz anderem Gebiet werden z. B. die zwei Arten des Vogels Ibis durch knappe Aneinanderreihung der wichtigsten Merkmale in sehr ähnlicher Technik dargestellt wie hier das Kunstmonument.[1]) Und an diesem erkennt man: Herodot ist zwar kurz und hält alles fern, was nicht unbedingt notwendig ist, so nahe es auch gelegen hätte, die Schnabelschuhe und den seltsamen Hut zu erwähnen. Aber er ist bereits imstande, mit aller wissenschaftlichen Genauigkeit zu beschreiben. Darum ist die Stelle so überaus wichtig: sie zeigt den Punkt, von dem die exakte Beschreibung der geschichtlichen und der kunstwissenschaftlichen Literatur späterer Zeiten ausgeht.

Beschreibung vermißt. Nachdem dies feststeht, betrachten wir zunächst solche Fälle, in denen man eine Beschreibung erwartet, ohne sie zu finden. Gyges schickt reiche Silber- und Goldschätze nach Delphi, darunter am bemerkenswertesten sechs goldene Mischkrüge, die im Schatzhaus der Korinther stehen und 300 Talente wiegen. Schon Midas hatte in Delphi den Königsthron geweiht, von dem er Recht zu sprechen pflegte. Der ist sehenswürdig und steht bei den Mischkrügen des Gyges. Alyattes schenkte einen großen silbernen Mischkrug und einen eisernen gelöteten Untersatz, der vor allen delphischen Schätzen eine Betrachtung verdient, ein Werk des Glaukos, des Erfinders der Lötkunst. Wir wissen aus Pausanias genau, wie das Werk beschaffen war, Herodot verrät uns nichts davon. Man könnte sagen, weil er eben keine delphische Periegese gibt, sondern lydische Geschichte. Aber er versäumt doch nicht, einen wenn auch kurzen Exkurs über die Erfindung des Glaukos einzuflechten, die ihm also wichtiger ist als das Kunstwerk selbst.[2])

Noch auf eine andere Art wird man enttäuscht, wenn man auf Beschreibung rechnet. „Kambyses kam in das Heiligtum des Hephäst (Ptah) und machte sich über das Kultbild lustig“ (III 37). Wie sah denn die Statue aus? muß der Leser fragen, und der Schriftsteller hätte erwidern können: es sei ein zwerghaftes Wesen mit dickem Kopf, aufgetriebenem Bauch und krummen Beinen. Statt dessen sagt er: „Es ist nämlich das Kultbild den phönizischen Pataiken ganz ähnlich, wie sie die Phönizier am Bug ihrer Schiffe anbringen.“ Also statt der erwarteten Schilderung tritt ein Vergleich ein, der doch nur nützen kann, wenn der verglichene Gegenstand allen anschaulich ist. Darum fährt Herodot fort: „Wer die aber nicht gesehen hat, dem will ich's klar machen.“ Nun wird doch endlich die Beschreibung kommen? „Es sieht wie eine Pygmäe aus.“ Also etwas Unbekanntes wird durch einen Vergleich, dieser wieder durch den Hinweis auf einen anderweitig bekannten Gegenstand verdeutlicht. Vielleicht irrt

1) Herod. II 76. Die Stelle ist auch nach anderer Richtung bedeutsam. Wenn hier zwei verschiedene Arten derselben Gattung durch das Markieren sowohl der übereinstimmenden wie der gegensätzlichen Züge nebeneinander gerückt werden, so erkennt man, wie hoch die Ursprünge einer Systematik des Naturreichs hinaufgehen, und woher der Akademie (vgl. Usener, Organisation der wissenschaftl. Arbeit, Vorträge und Aufsätze 83) und dem Lykaion diese Interessen kamen.

2) Herodot I 14. 25. Vgl. II 182. IV 162. Pausan. X 16. Über das Weihgeschenk des Alyattes: Karo, Arch. f. Relig. VIII, Beiheft, 54ff.

man nicht, wenn man in solcher Darstellungsweise einen Rest von kindlichem Archaismus wahrzunehmen glaubt.

Succession anstatt des Nebeneinander.

Ein anderes Verfahren ist an Stelle reiner Beschreibung beliebt: Der Schriftsteller läßt ein Ding vor den Augen des Lesers entstehen, statt die Merkmale des Fertigen anzugeben. Er löst, von unserem Standpunkte aus gesprochen, das Nebeneinander in das Nacheinander auf. Dies wird besonders deutlich an mehreren Stellen, bei denen es sich um seltsam gestaltete Fahrzeuge handelt, in Babylonien (I 194) und in Ägypten (II 96). „Die Euphratschiffe sind kreisrund und weder vorn noch hinten zugespitzt. Sie bestehen aus Tierfellen, die sich über Weidenzweige spannen." So etwa und noch reicher ausgestaltet hätte die Beschreibung lauten können. Herodot aber setzt an den Anfang nur kurz die allgemeinsten Merkmale: „Ihre Fahrzeuge sind kreisrund und ganz von Leder." Dann folgt die Anfertigung. „In Armenien schneiden sie Weidenzweige und machen daraus die Rippen, dann spannen sie Häute herum. Sie sondern weder einen Spiegel ab, noch ziehen sie den Umriß zu einem Bug zusammen, sondern nach Art eines Schildes machen sie es kreisförmig" (was vorher schon mit demselben Wort bei der kurzen Zustandsschilderung gesagt war!); und nun wird gleich über die Flußschiffahrt berichtet, wo ja die Bewegung in der Struktur des Darzustellenden notwendig liegt. Nehmen wir zum Vergleich hinzu, was Herodot über die Nilfahrzeuge mitteilt. „Sie sind aus dem Holz einer Akazienart hergestellt", die nun etwas näher bestimmt wird. Also wie vorher steht am Anfang eine dem Autor besonders wichtige Eigentümlichkeit in ruhender Darstellung. „Aus dem Holz dieser Akazie hauen sie Planken von zwei Ellen Länge, setzen sie dachziegelartig zusammen und bauen das Schiff auf folgende Weise: die Planken befestigen sie um Pflöcke, dann legen sie Querhölzer darüber und dichten die Fugen mit Papyrusbast. Steuer machen sie eines, und dieses geht durch den Kiel." Worauf denn, wie vorher, die Stromschiffahrt geschildert wird. Gewiß war der Gegenstand so geartet, daß er die Umsetzung des Zuständlichen in Handlung begünstigte. Aber man darf doch fragen, warum der Schriftsteller nicht das Nebeneinander gab, soweit es möglich war. Und je unberechtigter der Gedanke an eine bewußt geübte Technik wäre, um so eher darf sich die Auffassung hervorwagen, daß Herodot auch hier wie in so vielen anderen Dingen die Traditionen des Epos befolgt.

Fahrzeuge.

Weihgeschenke.

Dieselbe Struktur finden wir auch bei solchen Gegenständen wieder, die unser Thema näher angehen als die soeben betrachteten. Kroisos errichtete in Delphi ein Monument, das war folgendermaßen beschaffen: Vier Stufen lagen übereinander, die unterste aus 9 × 7 länglichen Goldplatten, die nächste aus 7 × 5, die dritte aus 5 × 3, die oberste aus 2 × 2. Die oberste Schicht bestand aus Feingold, die anderen aus Weißgold, und jede Platte hatte 1 × 3 × 6 Spannen als Maß. Über dem Postament stand ein goldener Löwe. Solche Form der Darstellung würde uns als die natürlichste erscheinen. Herodot (I 50) verfährt ganz anders: „Kroisos läßt eine große Masse Gold einschmelzen und goldene Halbziegel (von den genannten Maßen) daraus treiben, vier aus Feingold, 117 aus Weißgold. Dann läßt er einen Löwen aus Feingold verfertigen, der zehn Talente an Gewicht hat. Dieser Löwe stürzte bei dem großen Tempelbrand von den Halbziegeln herab (denn auf diesen stand er) und befindet sich jetzt im Korintherschatzhaus,



$6^1/_2$ Talente wiegend, da $3^1/_2$ abgeschmolzen sind." Daß die Platten in vier Schichten geordnet waren, müssen wir durch Berechnung erschließen; daß der Löwe oben stand, hört man ganz nebenher an einer Stelle, wo man es nicht mehr erwartet. Und die Angaben von Maß und Gewicht, die dem Autor am wertvollsten sind, werden in die Form des Nacheinander aufgenommen, sowenig man das von unserem Standpunkt schlechtweg als die am nächsten liegende Art bezeichnen kann.

Dem rein zuständlich wiedergegebenen Sesostrisrelief steht ein Gemälde gegenüber, das nicht die Form der Beschreibung hat (IV 88). „Mandrokles stiftete ein Weihgeschenk. Er ließ nämlich auf einem Gemälde darstellen die Überbrückung des Bosporus, den König Dareios auf seinem Thronsitz und das hinüberziehende Heer. Dies ließ er malen und weihte es in das Heraion, indem er es mit folgender Aufschrift versah: ..." — Gemischte Darstellung bei aller Kürze zeigt ein anderes Beispiel (IV 152): „Die Samier verfertigten einen bronzenen Kessel von argivischer Form. Rings um den Rand sind Greifenköpfe angebracht", ein Zusatz, der die Form verdeutlicht.[1]) „Sie stellten ihn im Heraion auf, indem sie als Untersatz drei Bronzekolosse in knieender Haltung anbrachten."

Pyramiden. Am deutlichsten vielleicht ist das Prinzip des Nacheinander bei den Pyramiden durchgeführt. Herodot erzählt (II 124), wie König Cheops die Untertanen zur Arbeit heranzieht. Sie müssen aus den arabischen Steinbrüchen die Blöcke zum Nil herabschleppen. Andere nehmen die Blöcke auf und schaffen sie zum libyschen Gebirge. Dann arbeiten 100000 Leute zehn Jahre lang und erbauen einen mächtigen Dammweg. Dessen Maße werden angegeben; er bestand aus behauenen Steinen mit eingemeißelten Hieroglyphen. Zehn Jahre wurden auf diesen Weg verwendet und auf die unterirdische Kammer, in der sich der König sein Grab auf einer „Insel" machte, indem er einen Nilkanal hineinleitete. An der Pyramide selbst wurde 20 Jahre gebaut. Jede Seite der quadratischen Grundfläche ist acht Plethren lang, ebenso die Höhe. Sie besteht aus vorzüglich geglätteten und gefügten Steinen, von denen keiner unter 30 Fuß ist. Sie wurde auf folgende Weise angefertigt. Und nun erzählt Herodot, wie die einzelnen Stufenschichten gelegt, dann, wie die Winkel zwischen den Absätzen ausgefüllt wurden. — Also die Maße und einige andere äußere Merkmale werden in der Ruhelage vorgeführt. Im übrigen aber interessiert ihn durchaus das Geschehen und die Bewegung, und in Aktion werden auch Dinge gesetzt, die sehr leicht in Ruhelage hätten gesehen werden können. Selbst etwas so Absonderliches, wie die unterirdische Kammer mit der „Insel", wird nicht ausdrücklich und bedächtig vor den Leser hingestellt, sondern zieht gleichsam zufällig in der Form des Werdens vorbei. Und doch muß die Einzelheit den Autor selbst auf das stärkste interessiert haben. Denn er erwähnt sie noch einmal, nachdem er sich schon zur nächsten Pyramide, der des Chefren, gewendet hat. Bei dieser nun werden sogar die Maße in die Bewegung aufgenommen. „Er legte die erste, unterste Schicht aus buntem äthiopischem Stein, mit den Maßen ging er um 40 Fuß hinter die große Pyramide zurück und baute sie im übrigen in denselben Dimensionen.

1) Vgl. Olympia, Ergebnisse der Ausgrabungen, Bd. IV (Furtwängler, Bronzen) 114ff.

Beide stehen auf demselben Hügel." Und auch bei Mykerinos, wo die Angaben freilich ganz knapp sind, heißt es, daß der König die Pyramide „hinterließ" von den und den Dimensionen und aus solchem Material.

Vergleich mit Diodor (Hekataios).

Zum Vergleich ist es belehrend, Diodors entsprechende Nachrichten heranzuziehen[1]), die dem Hekataios von Abdera entnommen sind. Herodot vermied ruhende Schilderung, und wo er ihr überhaupt Zutritt gab, streute er sie in die Erzählung so ein, daß sie niemals einen größeren Raum beanspruchte und niemals die Vorstellung des Hörers lange auf einem Fleck festhielt. Diodor stellt viel eher dar, wie wir es tun würden. „Chemmis", sagt er, „erbaute die erste der Pyramiden. Diese Pyramiden liegen so weit von Memphis und so weit vom Nil entfernt und erregen durch ihre Größe und ihre kunstvolle Technik das höchste Erstaunen des Beschauers." Wir beobachten, daß Diodor, obwohl er nur von dem einen König gesprochen hat, doch gleich die Besprechung aller Pyramiden zusammennimmt. Dadurch ergibt sich von selbst eine Häufung des beschreibenden Elements, wie sie bei Herodot gerade vermieden wird. Und weiter ist bemerkenswert, daß Diodor seine Schilderung vom Beschauer aus anlegt, während Herodot beim Erbauer bleibt. Denn hier prägt sich das Gegensätzliche der Auffassung deutlichst aus. Wirklich gibt denn Diodor im folgenden eine durchaus zuständliche Beschreibung. Er bringt nicht nur die Maße bei, sondern spricht auch von Material und Arbeit und schließt mit einem bewundernden Wort über die Dauerhaftigkeit des Werkes. Erst später, als er die einzelnen Könige abhandelt, gibt er auch in erzählender Weise kurze Nachrichten über die Erbauung.

Reine Zustandsschilderung.

Durch den Vergleich mit Diodor sollte Herodots, wie es scheint, altertümliche Technik deutlich hervortreten. Doch darf nicht der Eindruck erweckt werden, als sei diese bei ihm noch allein herrschend oder auch nur überwiegend. Vielmehr gehört ihr im ganzen wohl die Minderzahl der Fälle gegenüber reiner Zustandsschilderung. Herodot hat Monumente gesehen, die nicht bloß „des Anschauens wert" (ἀξιοθέητα), sondern auch „des Berichtes wert" (ἀξιαπήγητα) sind, sie haben ihm durch ihre Größe oder ihre seltsame Art Eindruck oder durch ihre Anmut Vergnügen gemacht[2]), und wie sie sich vor seiner Erinnerung ausbreiten, so gibt er sie in Worten wieder. Da begegnen wir außer einem Gegenstande des Handwerks, dem Linnenpanzer des Amasis (III 47), einzelnen Kunstmonumenten, an denen der Historiker allerdings, wie für diese Zeit selbstverständlich, ein eigentlich künstlerisches Interesse nicht nimmt, den erwähnten Sesostrisreliefs und der goldenen Kuh, in der die Tochter des Mykerinos beigesetzt sein soll (II 132). Ferner kommen Bauten in Betracht, wie das Labyrinth (II 148), das Grab des Amasis (169), die Heiligtümer des Perseus (91), der Bubastis (138), der Buto (135), schließlich ganze Städteanlagen, Agbatana (I 98), die Holzstadt der Budiner (IV 108) und vor allem Babylon (I 180).

Allgemeine Merkmale.

Leicht ergeben sich einige Beobachtungen. Die **Zahl** der beschreibenden Partien ist verhältnismäßig klein, wenn man bedenkt, daß Herodot die

1) Diodor I 63. Ruhende Schilderung der Pyramiden auch bei Philo Byzant. Kap. 2.

2) II 138 ... ἱερὸν Βουβάςτιος ἀξιαπηγητότατον. μέζω μὲν γὰρ ἄλλα καὶ πολυδαπανώτερά ἐςτι ἱρά, ἡδονὴ δὲ ἰδέςθαι οὐδὲν τούτου μᾶλλον.

Ergebnisse seiner ausgedehnten Reisen vorlegt. Es wird unbestreitbar sein, daß ihn das bewegte Leben stärker anzieht und lebhafter zur Gestaltung reizt, als das tote Monument. Noch mehr drängt sich auf, daß fast nur ausländische Objekte eingehender geschildert werden. Die Samier haben die drei größten Werke in ganz Hellas gemacht, und um dieser Werke willen, die am Schlusse eines langen Exkurses über Samos stehen, will der Schriftsteller mit seinem Bericht bei den Samiern ausführlich verweilt haben.[1]) Aber nur von dem großen Tunnelwerk des Eupalinos geben wenige Sätze ein paar Maße und Eigentümlichkeiten; der Hafendamm wird mit zwei Maßangaben erledigt, und von dem Tempel wird außer dem Namen des Architekten nur gesagt, daß er der größte von allen bekannten sei. Man kann nicht übersehen, daß Aufmerksamkeit und Interesse für das Fremde und der Wunsch, es darstellend zu formen, eher erwacht als für die Wunder der eigenen Umgebung.[2]) Durchaus charakteristisch ist schließlich die relative Kürze fast aller dieser Beschreibungen. Vergleiche man doch Herodots ägyptische Heiligtümer mit der umfassenden Schilderung, die Diodor (I 47—49) aus Hekataios dem Abderiten von dem Grabmonument des Osymandyas mitteilt. Ein ausgeführtes Bild: Der Pylon aus buntem Stein von den und den Maßen, der Peristylhof mit 16 monolithen Figuren an Stelle der Säulen, die Decke auf zwei Klafter Breite aus einem Stein und mit Sternen auf blauem Grunde geschmückt; ein zweiter Pylon, dieser mit Reliefs; neben dem Eingang drei Statuen aus einem einzigen schwarzen Syenitblock, die gewaltige Mittelgestalt sitzend, Mutter und Tochter kleiner zu den Seiten stehend, das ganze Werk von bewundernswerter Kunst und aus dem feinsten und fleckenlosesten Material. So geht es weiter zum zweiten Säulenhof mit dem genau geschilderten Bilderschmuck der Wände und noch zu einer ganzen Zahl anderer Baulichkeiten. — Wie wenig hat Herodot dem an die Seite zu stellen, und wie eingeschränkt ist sein Interesse! Selbst von dem Tempel in Bubastis, dessen Anblick ihm solche Freude bereitet hat, und den er so „beschreibenswert" findet, gibt er in einem kurzen Abschnitt nur: den baumbeschatteten Kanal, der das ganze umzieht; das Torgebäude von zehn Klaftern Höhe mit sechs Ellen hohen, „beachtenswerten" Figuren geschmückt; dann eine Bemerkung über die Lage des Heiligtums, die hier gar nicht recht am Platze steht; dann die reliefverzierte Umfassungsmauer; in ihrem Innern einen Garten voll hoher Bäume, die den großen Tempel mit dem Götterbilde umgeben; zuletzt den gepflasterten und baumbeschatteten Weg, der auf den Eingang zuführt. Die Beschreibung gehört zu den ausführlicheren bei Herodot, und doch lehrt ein Vergleich sofort, wie knapp sie ist und außerdem wie wenig gut im Grunde geordnet, damit man den alten Historiker als das erkenne, was er ist: einen Anfänger in der schwierigen Kunst der Beschreibung, einen Erzähler, bei dem die Wiedergabe des bewegten Geschehens als naturgemäße Darstellungsform erscheint, und für den es gleich-

1) III 60 ἐμήκυνα δὲ περὶ Cαμίων μᾶλλον, ὅτι cφι τρία ἐcτὶ μέγιcτα ἁπάντων Ἑλλήνων ἐξεργαcμένα ... und am Schluß: τούτων εἵνεκα μᾶλλόν τι περὶ Cαμίων ἐμήκυνα.

2) Das hat schon Pausanias bemerkt; denn sein Tadel (IX 36,5) Ἕλληνεc δὲ ἄρα εἰcὶ δεινοὶ τὰ ὑπερόρια ἐν θαύματι τίθεcθαι μείζονι ἢ τὰ οἰκεῖα κτλ zielt besonders wohl auf Herodot.

sam eines besonderen Kraftaufwandes bedarf, um vor den ruhenden Dingen stehen zu bleiben.

Beschreibung Babylons.

Weitaus am meisten Zustandsmalerei findet sich in Herodots Werk auf Babylon verwendet, und die Analyse dieses Stückes sei hier zum Schlusse vorgeführt.[1]) Der Bericht kommt von den Kriegszügen des Kyros her, zuletzt von dem gegen Assyrien. „Unter den assyrischen Städten war die namhafteste und stärkste Babylon. Und diese Stadt war so beschaffen. Sie liegt in einer Ebene und hat bei quadratischem Grundriß 120 Stadien Seitenlänge. Ein Graben läuft herum, und die Mauer hat folgende Maße . . ." Schon aber wird die Ruhe der Schilderung durch ein erzählendes Stück unterbrochen, und wir erfahren, wie der Graben ausgehoben, die Ziegel gestrichen und gebrannt, die Grabenwangen, dann auch die Mauern gebaut worden sind. „Oben auf der Mauer errichteten sie einstöckige Gebäude an den Rändern und ließen in der Mitte Raum für ein durchfahrendes Viergespann." Daß er nicht etwa, weil diese Dinge schon zerstört gewesen wären, darum die historische Darstellung wählt, ergibt sich aus dem folgenden Satze. Auch die Tore waren wohl zu seiner Zeit nicht viel mehr als Mauerlücken, und doch fährt er fort: „Die Tore befinden sich rings in der Mauer, hundert an der Zahl, alle aus Erz und Pfosten und Schwellen desgleichen." Also ein rein zuständlicher Satz, der doch gleich wieder von einem Exkurs über die Herkunft des Asphalts abgelöst wird.

Dann geht er zur Beschreibung der eigentlichen Stadt über, und hier gibt er in der Tat auf eine lange, kaum unterbrochene Strecke wirkliche Beschreibung. „Die Stadt zerfällt in zwei Teile, die der Euphrat trennt. Jeder Teil ist besonders ummauert, auch auf der Flußseite. Die Stadt mit ihren drei- und vierstöckigen Häusern wird von geraden Straßen durchschnitten, und die parallel mit dem Flusse ziehende Mauer ist, wo eine Straße auf sie trifft, von einer Pforte durchbrochen . . . In der Mitte jedes Stadtteils gibt es eine innere Mauer, die hier den Königspalast, dort den Beltempel umschließt. Dieser besteht aus acht Türmen, die stufenförmig aufeinandergesetzt sind. Der Aufstieg geht außen herum, und wenn man in der Mitte angelangt ist, so sind Sitze da zum Ausruhen. In dem letzten Turm befindet sich ein großer Tempel, darin ein Ruhebett mit schönen Decken und ein goldener Tisch, aber kein Kultbild. In diesem Raum schläft nachts ein Weib, das der Gott sich ausgesucht hat", und nun unterbricht den Fortgang ein Exkurs über ähnliche Bräuche. „In dem Heiligtum ist weiter unten noch eine andere Tempelcella mit einer großen sitzenden

---

1) Zu vergleichen ist die Schilderung Babylons, die Diodor II 7 wahrscheinlich zum größten Teil aus Ktesias (fr. 8 M.) gibt. Die Darstellung kommt von Semiramis, also der Gründerin, her und nimmt fast alles, auch die Maße, in die fortschreitende Erzählung auf. § 3 . . . περιεβάλετο τεῖχος τῆι πόλει σταδίων ἑξήκοντα καὶ τριακοσίων διειλημμένον πύργοις πυκνοῖς καὶ μεγάλοις, ὥς φησι Κτησίας . . . § 4 ὀπτὰς δὲ πλίνθους εἰς ἄσφαλτον ἐνδησαμένη τεῖχος κατεσκεύασε τὸ μὲν ὕψος, ὥς Κτησίας φησί, πεντήκοντα ὀργυιῶν . . . Ebenso Kap. 8 mit dem häufig gesetzten κατεσκεύασε, διελάμβανε, ᾠκοδόμησε. Abweichend Kap. 10, wo die „hängenden Gärten" in reiner Zustandsschilderung gegeben werden trotz des vorangehenden μιμήσασθαι und des schließenden κατεσκευάσθη. Es verdient bemerkt zu werden, daß gerade dieses Kapitel nicht aus Ktesias, sondern wahrscheinlich aus Kleitarch, also aus erheblich jüngerer Zeit stammt (Krumbholz, Rhein. Mus. L, 1885, 223). — Koldewey, Tempel von Babylon und Borsippa, ist mir noch nicht zugänglich.

Belfigur aus Gold, vor der ein großer goldener Tisch steht. Auch Basis und Thron des Bildes sind von Golde." Dann ist noch die Rede von zwei Altären und den Opfergebräuchen und schließlich von der Belstatue, die Xerxes fortschaffen ließ.

In dieser kurz skizzierten Partie hat Herodot das Umfangreichste geboten, was er an reiner Schilderung vermochte. Das Bild der großen Stadt, die er gesehen, breitet sich lebendig vor seiner Erinnerung aus, und ein voller Strom zuständlichen Beschreibens ergießt sich in die Erzählung. Dergleichen hat es vor ihm nicht gegeben, wie auch er selbst nichts Ähnliches mehr versucht hat, und es ist wesentlich, daß man sich des Neuen bewußt werde, was hier in die Entwicklung der Erzählungstechnik eintritt.[1])

Rückfall in die Succession.

Als Herodot Babylon mit seinen beiden Stadtteilen vor uns aufrichtet, läßt er absichtlich die Euphratbrücke unerwähnt, die er wenigstens in stattlichen Resten noch sah. Wenn wir nun weiter lesen, so hören wir von den Königinnen Semiramis und Nitokris. Wir erfahren, wie diese den Euphrat reguliert habe, und kommen schließlich auch zu ihrem Brückenbau. „Sie ließ Steine hauen, den Fluß ableiten, die Ufer und die Quais aus Ziegeln aufmauern, und in der Mitte baute sie aus den Bruchsteinen die Brückenpfeiler auf mit Eisen und Blei als Bindemitteln. Dann ließ sie große Holzbalken darüber legen, die man bei Nacht hochziehen konnte. Das Wasser wurde wieder in sein altes Bett geleitet; die Bürger hatten ihre Brücke." Denken wir an die Beobachtungen, die vorhin angestellt wurden, so wird uns deutlich, wie der Erzähler, gleichsam ermüdet durch die lange Zustandsschilderung, wieder in die alte epische Technik zurückfällt.

DIE SPÄTERE HISTORIE. Die Entwicklung der griechischen Geschichtschreibung ist in den Grundlinien klar. Im Gegensatz zu Herodot steht Thukydides und die Reihe, die von ihm herkommt. Das geschichtlich Wirksame in Vorgängen und Personen wird zum Gegenstand der Darstellung, die Geschicke des eigenen Landes und der eigenen Zeit wollen geschrieben sein. Die ionische Buntheit wird verworfen, geographische und ethnographische Forschung als fremder Bestandteil ausgestoßen, Zustandsschilderung ausgeschaltet oder auf das geringste Maß beschränkt.[2]) Allein unabhängig davon setzt sich die ionische Historie durch Ktesias[3]) und dann durch zahlreiche Historiker Alexanders und der hellenistischen Zeit fort. Was wir von ihnen haben, ist sehr fragmentarisch und gestattet höchstens eine allgemeine Vorstellung, während man das Künstlerisch-Technische fast nur am Bruchstück und allenfalls am Nachklang erkennt. Doch sind wir in der günstigen Lage, daß gerade für unsere Sonderaufgabe das Interesse der Späteren einige prunkvolle Stücke der Beschreibung herausgebrochen und erhalten hat; Schmuckstücke nicht nur im Sinne dieser Späteren, sondern in gewisser Weise schon von den Historikern selbst so beabsichtigt. Man wird diese liebevoll ausführlichen Schilderungen von Kleidungsstücken und Waffen, Festzelten, Prachtschiffen und feierlichen Umzügen — bei allem grundsätzlichen Unterschied der Gattungen — am ehesten mit den

Das Material.

1) Chorikios von Gaza nennt als Vorbild für seine Kirchenbeschreibung Herodots babylonisches Heiligtum (p. 105 Boiss).

2) Lukian Πῶς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν Kap. 57.

3) Vgl. über ihn oben S. 37[1].

schmuckvollen Einlagen des Epos vergleichen und hat hier auch wirklich die letzte Anregung zu suchen. Denn „die Historie der hellenistischen Zeit ist die Tochter der ionischen und diese die Tochter des Epos".[1]) Ja, wie die epischen Schilderungen in beabsichtigtem Wetteifer entstanden, derart, daß nun schließlich vielleicht kein Dichter mehr ohne solches Reizmittel vor seine Hörer treten durfte, so ist ein Wetteifer schon in der Wahl des Gegenstandes auch bei den Historikern zu finden. Hatte bereits Ktesias[2]) von dem Scheiterhaufen des Sardanapal Wunderbares zu berichten gewußt, hatte dann Philist[3]), dem sich Timaios[4]) anschloß, die Beisetzung des großen Dionys beschrieben und den Scheiterhaufen in aller Pracht vor seinen Lesern aufgebaut, so folgte ein Historiker Alexanders, vielleicht Ephippos, mit dem Scheiterhaufen Hephaistions, und Hieronymos von Kardia und derselbe Ephippos schilderten den Wagen, der Alexanders sterbliche Überreste aus Babylon nach Alexandrien führte, bis schließlich beide Beschreibungen in das Geschichtswerk Diodors aufgenommen wurden.[5]) Aus der Alexandergeschichte des Chares kennen wir eine Schilderung von Alexanders Hochzeitshaus, und eine andere von Alexanders Zelt aus Phylarch, dem Nachfolger des Hieronymos. Dabei sind Anklänge vernehmlich, die nicht auf Zufall beruhen. Die Festhalle des Ptolemaios Philadelphos gehört hierher, und Kallixeinos, der sie beschreibt, berichtet zugleich von dem Festzuge, dessen Ziel sie war. Dabei erinnert man sich, daß antiochenische Festzüge ähnlicher Art nicht nur aus Poseidonios, sondern selbst aus dem Pragmatiker Polybios erhalten sind.[6]) Der genannte Kallixeinos zeigt uns ausführlich das staunenswert kunstreiche Riesenschiff des Philo-

---

1) v. Wilamowitz, Griechische Literatur 118. — Solche ἐκφράϲειϲ bei den Historikern daraus herleiten zu wollen, daß die Geschichte nach antiker Theoric zur Rhetorik gehöre, heißt die Dinge auf den Kopf stellen. Auch Burgess, Epideictic Litterature, Studies in Classical Philol. III (Chicago 1902) 201 faßt den Gegenstand viel zu formalistisch und außerdem unscharf.

2) Athen. XII 529 = Frg. 20 M. Die Darstellung gibt ganz und gar Aufbau, nicht Zustand.

3) Theon Progymn. II 62 (Spengel Rhetores) πολλὰ δὲ καὶ ἐκπέφραϲται παρὰ τοῖϲ παλαιοῖϲ ὥϲπερ . . . καὶ παρὰ Φιλιϲτίωνι . . . ἐν δὲ τῆι ια´ τὰ περὶ τὴν ἐκφορὰν αὐτοῦ (des Dionys) καὶ τῆϲ πυρᾶϲ τὴν ποικιλίαν. Vgl. Plutarch Pelop. 34 ἐκείνων δὲ τῶν ταφῶν (des Pelopidas) οὐ δοκοῦϲιν ἕτεραι λαμπρότεραι γενέϲθαι τοῖϲ τὸ λαμπρὸν οὐκ ἐν ἐλέφαντι καὶ χρυϲῶι καὶ πορφύραιϲ εἶναι νομίζουϲιν, ὥϲπερ Φίλιϲτοϲ ὑμνῶν καὶ θαυμάζων τὴν Διονυϲίου ταφήν, οἷον τραγωιδίαϲ μεγάλης τῆϲ τυραννίδοϲ ἐξόδιον θεατρικὸν γενομένην.

4) Moschion bei Athen. V 206[d] (die Stelle ist für die folgenden Angaben im Auge zu behalten) Διοκλείδηϲ μὲν ὁ Ἀβδηρίτηϲ θαυμάζεται ἐπὶ τῆι πρὸϲ τὴν Ῥοδίων πόλιν ὑπὸ Δημητρίου προϲαχθείϲηι τοῖϲ τείχεϲιν ἑλεπόλει, Τιμαῖοϲ δ' ἐπὶ τῆι πυρᾶι τῆι καταϲκευαϲθείϲηι Διονυϲίωι τῶι Cικελίαϲ τυράννωι καὶ Ἱερώνυμοϲ ἐπὶ τῆι καταϲκευῆι τῆϲ ἁρμαμάξηϲ, ἧι ϲυνέβαινε κατακομιϲθῆναι τὸ Ἀλεξάνδρου ϲῶμα, Πολύκλειτοϲ δ' ἐπὶ τῶι λυχνίωι τῶι καταϲκευαϲθέντι τῶι Πέρϲηι.

5) Hephaistion: Diodor XVII 114/5, vgl. Plutarch Alex. 72. — Ephippos' Schrift περὶ τῆϲ Ἀλεξάνδρου καὶ Ἡφαιϲτίωνοϲ ταφῆϲ (oder τελευτῆϲ) wird bei Athenaeus mehrfach zitiert: Geier, Alexandri Hist. Script. 312. C. Mueller, Script. Rerum Alexandri 125. Vgl. auch die Schilderung der kaiserlichen Apotheose bei Herodian IV 2. — Leichenwagen Alexanders: Diodor XVIII 26/7. Über das Sachliche vgl. Kurt Müller, Der Leichenwagen Alexanders (Dissert. Leipzig 1905); v. Wilamowitz, Arch. Jahrb. XX (1905) 103.

6) Chares und Phylarch: Athen. XII 538/9. Kallixeinos: Ath. V 196. Vgl. dazu Franzmeyer, Kallixeinos' Bericht über d. Prachtzelt u. d. Festzug d. Ptol. (Diss. Straßb. 1904.) Polybios: Ath. V 194[c]. Poseidonios: Ath. V 210[d].

pator und eine große Nilbarke desselben Königs, und über das Riesenschiff des Syrakusers Hieron besitzen wir auszugsweise das Buch eines gewissen Moschion.[1]) Daß hier Wetteifer vorliegt, ist an sich deutlich, und Moschion beweist es ausdrücklich, wenn er geradezu solche Beschreibungen von Vorgängern in der Einleitung seiner Schrift zusammenstellt.

Daneben kennen wir eine Reihe von Einzelheiten, wenige Stücke aus einer sicherlich großen Masse. Wir lesen die Beschreibung, die Duris von der Kleidung des Demetrios gab, von seinen Purpur- und goldenen Schuhen, seinem Mantel, in den die Himmelskugel mit den Sternen und den Tierkreiszeichen eingewebt war, seinem Turban, dessen Enden auf den Rücken herabfielen.[2]) Bei Arrian und Strabon haben wir eine Schilderung vom Kyrosgrabe in Pasargadai, die aus Aristobul stammt.[3]) Wir hören ferner, daß Polyklet von Larissa in seiner Alexandergeschichte eine Lampe des Perserkönigs beschrieb, und ein gewisser Diokleides die große Belagerungsmaschine, mit der Demetrios Rhodos berannte. Bis weit hinab hat diese Manier gedauert. Denn noch unter Kaiser Marcus macht sich Lukian (Von der Kunst der Geschichtschreibung Kap. 19) über einen Historiker des jüngsten Partherkrieges lustig, der für den Schild des Kaisers ein ganzes Buch verwandte und für die Hosen des Vologaesus und die Zügel seines Pferdes „Zehntausende von Zeilen".

Die aufgewandte Kunst, die Kostbarkeit, der seltsame, bizarre Einfall, das Aufgebot an Masse sind die Gesichtspunkte, unter denen die Dinge angeschaut werden.[4]) Bewunderung, seltener moralisierende Luxusfeindschaft gibt den Grundton. Daß es sich oft um Leichtvergängliches oder, wie bei den Prachtzügen, um ganz flüchtig Vorüberziehendes handelt, dem das Wort eine Art von Dauer geben soll, wird man auch nicht verkennen.

Beschreibungstechnik.

Was nun die eigentliche Technik der Darstellung anlangt, so ist nunmehr die Fähigkeit, Zuständliches vor dem Leser oder Hörer auszubreiten, weit über das Können Herodots hinaus entwickelt. Gleichwohl erkennt man die Kontinuität in Fällen, wo der Schriftsteller statt der Beschreibung zuerst eine Strecke weit Zusammensetzung gibt. So wird für den Scheiterhaufen Hephaistions vor unseren Augen der Platz bereitet und die unterste Schicht gelegt, erst dann das Ganze als fertig vorgestellt. Und noch auffälliger ist das ähnliche Verfahren beim Leichenwagen Alexanders.[5]) Da wird zunächst der Sarkophag hergerichtet, der Leichnam mit Spezereien hineingelegt, der Deckel daraufgepaßt, eine rote, goldgezierte Decke darübergebreitet, der Waffenschmuck des Verstorbenen daneben aufgebaut. Dann erst bringen sie den Wagen heran, der nun nicht etwa hergestellt, sondern als etwas Fertiges beschrieben wird. Es ist klar, daß sich hier alles rein zuständlich hätte geben lassen, ebenso aber auch, wie die verschiedenen Teile durch verschiedene Behandlung kunstvoll voneinander abgehoben werden, und wie das Nacheinander des Anfangs die rein zuständliche Schilderung mit der

1) Die Schiffsbeschreibungen: Ath. V 203 sqq.

2) Duris ἐν τῆι κα΄ τῶν ἱστοριῶν: Ath. XII 535.

3) Arrian Anab. VI 29, Strabon XV 730 (Aristobul Frg. 37).

4) δαπάνη und τέχνη Diod. XVIII 26, τέχνη—χορηγία Ath. V 205[c], χρυσᾶ καὶ διάλιθα, θαυμαστὰ ταῖς τέχναις V 197[e].

5) Arch. Jahrb. XX (1905) 104 (v. Wilamowitz): „Hieronymos weiß zu erzählen, wie ein verständiger Mensch, progressiv, so daß sich die Beschreibung belebt." So einfach liegt der Fall nicht.

voraufgehenden Erzählung vermittelt. Aber wenn nun einmal erst das Beschreiben beginnt, so rollt es bis zum Ende ab und wird nicht mehr durch fortschreitende Züge unterbrochen; sehr anders, als bei Herodot Regel war. Was man bei diesem nur als unbewußten Archaismus ansehen darf, ist jetzt zum wohlbeabsichtigten Stilmittel ausgebildet worden.

Die eigentliche Beschreibung ist sachlich, aufzählend, anreihend, ohne besonderen Schmuck und meist ohne besonderen Affekt. Am einfachsten knüpft sich Teil an Teil in den Festzügen, die schon an der Peripherie unserer Betrachtung stehen. Denn bei ihnen folgt eine Gruppe auf die nächste in der Vorstellung des Lesers, wie ehedem vor den Augen der Schaulustigen. Ist der Gegenstand selbst mehr geschlossene Einheit, so werden die Einzelglieder mit einem „darüber, darunter, daneben, darinnen" aufeinander bezogen. Die Beschreibung des Leichenwagens geht von oben nach unten, die des Scheiterhaufens vom untersten Stockwerk zum obersten hinauf. Von der Festhalle des Ptolemaios sehen wir zuerst die Säulen des Innenraumes nach Zahl und Anordnung, dann ihr Gebälk und die Bedachung mit dem Deckenschmuck. Nun wird die Gestalt der Säulen geschildert, darauf der Säulenumgang und der Hof, in dem das Ganze steht. Also zuerst von unten nach oben, dann von innen nach außen. Jetzt wird der mit Blumen bestreute Fußboden erwähnt, und dann kehrt die Beschreibung von außen in das Innere zurück, aber nicht mehr der Konstruktion wegen, sondern um die Ausschmückung des Ganzen nachzuholen: draußen die Marmorstatuen, drinnen die Gemälde und Gobelins, darüber goldene und silberne Schilde, darüber Figurennischen, schließlich die Speisesofas mit aller Ausstattung, die zum eigentlichen Mahle gehört.

So wird denn eine gewisse Anschaulichkeit des Ganzen durch überlegte Anordnung erreicht. Zahlen und Maße sind bald häufiger, bald seltener eingestreut, doch nirgends mit hinreichender Vollständigkeit, um eine Rekonstruktion bis ins einzelne zu sichern, wie denn ein solcher exakt-antiquarischer Zweck, da es nur auf Wirkung ankommt, nicht im geringsten erstrebt wird.

Architekturbeschreibungen.

Die beschriebenen Gegenstände, soweit sie bisher zusammengestellt wurden, sind mehr oder minder vergänglicher Natur. Und doch kann diese Beschränkung nur an dem Zufall unserer Überlieferung, d. h. an dem besonders gerichteten Interesse der Späteren liegen, die jene Stücke erhalten haben. Schriftsteller, die einer luxuriösen Festhalle Platz in ihrem Werke gaben, können an dauerhafterem Stoff nicht vorübergegangen sein, und wenn Hekataios unter dem ersten Ptolemäer die alten Monumente Ägyptens eingehend beschrieb[1]), so haben die großen, prachtvollen Bauten der Seleukiden und Ptolemäer unbedingt beschreibende Darstellungen in der geschichtlichen Literatur ihrer Zeit gefunden. Hier aber, da die Schriften selbst verloren sind und auch Auszüge uns nichts lehren, müssen Nachklänge sorgsam gehört werden.

Josephus als Vertreter hellenistischer Technik

Josephus verdient an dieser Stelle vor allem eine Betrachtung. Zwar da, wo er in der „Archäologie" von dem salomonischen Tempel spricht, folgt er den heiligen Geschichtsbüchern seines Volkes.[2]) Aus ihnen stammt

---

1) Oben S. 35.

2) Antiqu. Jud. VIII 3 nach Reges III 6. 7; Paralip. II 3. 4.

außer dem Stoff auch die Technik, die diesen Stoff in altertümlicher „Succession", nicht in ruhendem Nebeneinander anordnet. Ganz abweichend aber verfährt er in seiner „Geschichte des jüdischen Krieges", als er, im Begriff, die Belagerung Jerusalems durch Titus zu erzählen, eine große beschreibende Einlage macht.[1]) Daß er die Lage der Stadt und ihre Befestigungen gerade jetzt vorführt, empfinden wir als sachgemäß, so undenkbar es für Thukydides wäre. Auch die Türme, deren Lage fixiert wird, und die über ihrem massiven Unterbau stark und reich gegliedert vor dem Leser aufsteigen, mögen noch dem augenblicklichen Zwecke dienen. Schon minder ist das der Fall bei dem Herodespalast, der sich jetzt anschließt, und der durch gehäuftes Aneinanderreihen von Sälen, Zimmern, Säulenhallen, Gärten, Wasserbecken anschaulich gemacht wird. Noch weniger möchte sodann das Bild des herodianischen Tempels unbedingt notwendig scheinen. Ausführlich werden die gewaltigen Substruktionen geschildert, dann schreiten wir durch die Höfe mit ihren umgebenden Säulenhallen und Trennungsmauern und stehen schließlich vor dem Heiligtume selbst. Wir sehen seinen Aufbau in den wichtigsten Zügen, erhalten von den Maßen eine Vorstellung und werden auch mit dem blendenden Schmuck bekannt, dem weißen Marmor, der Plattenvergoldung, den goldenen Weinstöcken mit ihren mannsgroßen Trauben über dem Portal, dem kunst- und farbenreichen babylonischen Türvorhang, den heiligen Geräten im Innern. Gelegentlich fließt eine kurze allegorische Ausdeutung ein, etwa daß die Farben des großen Vorhanges die vier Elemente, die sieben Arme des Leuchters die Planeten bezeichnen sollen. Vorschriften, die den Besuch des Tempels regeln, und Angaben über die Priestertracht schließen sich an, und nachdem noch die Burg Antonia mit ihren mächtigen Unterbauten, ihren Mauern und Türmen geschildert, nachdem ein ausführliches Eingehen auf Stadt und Befestigungen, Tempel und Kultvorschriften für eine andere Gelegenheit in Aussicht gestellt worden ist, lenken wir in die Bahn der geschichtlichen Ereignisse zurück.

Diese Technik, die Josephus weder selbst erfunden noch in den Büchern der Könige gefunden hat, kann von nirgends herstammen als aus der hellenistischen Geschichtschreibung.[2]) Alles, wofür uns die direkten Belege aus dieser fehlen, was ihr aber allgemeine Erwägung zuschreiben muß — Mauer, Burg, Schloß, Tempel —, finden wir bei dem jüdischen Historiker der Flavierzeit.

Mit den großen hellenistischen Festzügen steht ohne Zweifel in geschichtlichem Zusammenhang die reiche Ausgestaltung, die der römische Triumph seit den Kriegen im Osten empfangen hat. Wie wir also aus

1) De bello Jud. V 4. 5. Vgl. Ant. Jud. XV 11.

2) Es wird freilich nicht an solchen fehlen, die auch bei den Beschreibungen des Josephus den Einfluß der „Rhetorenschule" spüren möchten. Sie könnten sich dabei im allgemeinen auf A. Wolff, De Josephi studiis rhetor. (Diss. Halle 1908), im besonderen auf die ἔκφρασις τῆς ἐν Ἀλεξανδρείαι ἀκροπόλεως in den Progymnasmen des Aphthonios (II 47 Spengel) berufen. Aber ihnen muß die Beweislast dafür zugeschoben werden, erstens, daß die Schilderungen bei Josephus durch die Entwicklung der Geschichtschreibung (ionische Historie — hellenistische Historie — Josephus) nicht zu erklären sind; zweitens, daß es in den Rhetorenschulen für solche Beschreibungen, wie sie Josephus verwendet, in älterer Zeit Muster gegeben hat.

Polybios eine Schilderung des Festzuges lesen, mit dem König Antiochos die Siegesfeier des Aemilius Paulus zu übertrumpfen suchte, so verdanken Plutarch und Livius ihren ausführlichen Bericht über den berühmten Triumph desselben Aemilius gleichfalls dem Polybios, oder sie folgen doch einem Historiker, der ganz in hellenistischer Weise darstellte.[1]) Und obgleich in der Anordnung und Wiedergabe etwas weniger exakt und stärker rhetorisch im Ausdruck, gehört auch hier Josephus durchaus in dieselbe Reihe, wenn er den Triumphzug des Vespasian und Titus mit lebendigem Interesse für den Reichtum und die Merkwürdigkeiten des Schaugepränges vor dem Leser vorbeiführt.[2])

An einer anderen Stelle berichtet derselbe Josephus im Zusammenhang von der ausgebreiteten Bautätigkeit des Herodes[3]), ohne freilich über das Aufzählen viel hinauszukommen, und so, daß das Einzelmonument nur selten etwas eingehender betrachtet wird. Aber es versteht sich, daß solche Beschränkung gar nichts Bindendes hat, und wenn nicht auf die spätere Beschreibung Jerusalems schon gerechnet wäre, so müßte an dieser Stelle mehr darüber gesagt sein. Auch bei den hellenistischen Historikern konnten derartige Partien nicht fehlen, in denen von fürstlicher Bautätigkeit berichtet ward, und nur über das Maß und den Umfang solcher Berichte können wir kein

---

1) Fest des Antiochos: Polyb. XXXI 3 bei Athen. V 194. Triumph des Paulus: Plutarch, Aem. Paul. 32—34; Livius XLV 40. — Nissen, Kritische Untersuch. 277 ff (dem Soltau, Livius' Geschichtswerk 46, beistimmt) leitet die Partie des Livius, in der der Triumphzug steht (XLV 35—44), aus den „Annalen" her, und in Konsequenz davon aus derselben Quelle Plutarch Kap. 30—34 (Untersuch. 298 ff). Aus Polybios aber sollen bei Livius Kap. 25—34 und Stücke der Kap. 41 und 44 geschöpft sein, bei Plutarch Kap. 28/9 und 35/6. Hiergegen ist folgendes einzuwenden: Wenn bei Livius daraus, daß Antias in Kap. 40 zitiert ist, die Autorschaft des Antias für den gesamten Abschnitt erschlossen wird, so macht vielmehr die Erwägung des Zusammenhanges klar, und der Vergleich mit Plutarch 33/4 macht es noch klarer, daß der Anfang von Livius 40 aus Antias eingelegt worden ist, daß also der Grundstock eben nicht aus Antias stammen kann. Überhaupt gestattet der Vergleich von Plutarch mit Liv. XLIV/XLV meines Erachtens nicht, die Schilderungen des Triumphzuges auszusondern und anders zu beurteilen, als was vorausgeht und was nachfolgt. Denn das Verhältnis der beiden Schriftsteller zueinander ist an den betreffenden Stellen wesentlich das gleiche wie vorher und nachher. Dazu kommt, daß die Beschreibungstechnik beim Fest des Antiochos und beim Triumphzug ganz übereinstimmt. Polybios: .... μεθ' οὓς ἦσαν ... τούτοις ἐπέβαλλον ... οἷς ἐπηκολούθει ... μετὰ δὲ τούτους ἦσαν ... τούτοις συνεχὲς ἦν ... Plutarch 32 ff (= Liv. 39 f.): ... μετὰ δὲ τούτους ἤγοντο ... εἶτα μετὰ τούτους ... τούτοις ἐπέβαλλον ... — Ich halte es demnach für sehr wahrscheinlich, daß auch der Triumphzug aus Polybios stammt, wie denn von vornherein anzunehmen ist, daß der Hausgenosse des Aemilius und der Scipionen dieses Ereignis nicht übergangen und sicher anschaulicher geschildert hat, als irgend ein römischer Annalist vermochte. — Die Analyse Plutarchs, die Nissen 298 ff vorträgt, scheitert meines Erachtens ferner daran, daß Nasica und Poseidonios (der Geschichtschreiber des Perseus: Ποσειδώνιός τις sagt Plut. 19!) als direkte Quellenschriften Plutarchs behandelt werden. Denn die Gegenüberstellung Polybios—Nasica findet sich bei Plut. 16 ebenso wie bei Liv. 35, und Poseidonios wird bei Liv. 40 zwar nicht genannt wie bei Plut. 20, wohl aber benutzt. Also waren die beiden schon in einer Vorlage verarbeitet. Auch daß das Material von Plut. 2. 3. 38. 39 aus „Annalen" stamme, ist durchaus nicht zu glauben.

2) Josephus VII 5, 5 (§ 132 ff N.). Auch der Triumphzug des Pompeius in Appians Mithrad. 116/7 wäre beispielsweise zu nennen.

3) De bello Jud. I 21 (§ 401 ff).



Prokops Buch über die Bauten.

sicheres Urteil gewinnen. So muß auch dahingestellt bleiben, ob Prokops Werk über die Bauten Justinians als Ganzes hellenistische Vorläufer gehabt hat, oder ob sich unter dem Eindruck der kaiserlichen Bauten, wenngleich aus hellenistischen Ansätzen, eine neue Form der Historiographie damals bildete. Jedenfalls haben wir in diesem Spätwerk neben überwiegend aufzählenden Teilen, die dem eben genannten Abschnitt des Josephus etwa entsprechen, manche eingehendere Beschreibung. Nirgends wird natürlich mit größerer Liebe und Genauigkeit als bei der Sophienkirche Lage, Form, Schmuck und Wirkung auf den Beschauer dargestellt. —

Arten der historischen Literatur. Gesamtwerke und Sonderschriften.

Der Kreis der Literatur, in dem solche Beschreibungen vorkommen, muß gezogen werden. Voran stehen die eigentlichen Historiker Duris, Timaios, die Geschichtschreiber Alexanders und der hellenistischen Reiche, dann die des römischen Imperiums, soweit sie in hellenistischen Bahnen gehen. Dazu treten geschichtliche Sonderschriften, wie die des Ephippos „über Alexanders und Hephaistions Hinscheiden und Begräbnis“, die sicherlich auch den Scheiterhaufen und den Leichenwagen schilderte, und die des Moschion über Hierons Riesenschiff mit einer noch stärkeren Spezialisierung des Themas. Erzeugnisse dieser Art muß es scharenweise gegeben haben, so wenig wir auch kennen. Es ist gar nicht anders denkbar, als daß die Risse, Pläne, vorbereitenden Skizzen, Kostenanschläge und was mehr dergleichen für solche Bauten oder Festzüge in den Archiven lagen[1]), und ebenso begreift man, wie es dem Selbstgefühl der Fürsten und der Neugier des Publikums entgegenkam, wenn Literaten dieses archivalische Rohmaterial in genießbarer Form auf den Markt brachten.[2])

Eusebs Schrift über die Grabeskirche — ein Typus?

Es wird sich später zeigen, daß Euseb zur Einweihung der Grabeskirche in Jerusalem eine Beschreibung der Baulichkeiten als besondere Schrift herausgab, natürlich nicht für Fachleute, sondern für ein größeres Publikum, in einer Weise mithin, die das allzu Technische ausschloß und auf die Schönheit der Form Wert legte. Etwas ganz Neues wird er mit dieser Veröffentlichung nicht unternommen haben, zumal er dann schwerlich verfehlt hätte, seine Tat genügend zu beleuchten. Geschah aber die Herausgabe solcher Gelegenheitsschriften häufiger oder selbst regelmäßig, so wird man sie an die eben betrachtete Literatur hellenistischer Zeit anknüpfen müssen und vielleicht glauben dürfen, daß schon damals das Publikum auch zu minder vergänglichen Denkmälern, als es nach den erhaltenen Stücken scheint, eben bei der Vollendung, Einweihung, Enthüllung literarisch hingeführt wurde. Man könnte geneigt sein, gewisse Erscheinungen des modernen Journalismus heranzuziehen; der Historiographie darf man solche Erzeugnisse nur in einem sehr erweiterten Wortsinne zurechnen.

Periegese.

Zu der Geschichtschreibung im eigentlichen Sinne stellen sich dann die Bücher über einzelne Städte und Länder, die geographisch-periegetische

---

1) Auf τὰς τῶν πενταετηρίδων γραφάς verweist Kallixeinos (Ath. V 197[d]); vgl. Franzmeyer, Kallix. Bericht 26.

2) Darum ist es nicht nötig, den Kallixeinos zum Zeitgenossen schon des Philadelphos zu machen, dessen Festzug er beschreibt (Susemihl, Alexandrinische Literaturgeschichte I 519). Die genauen Angaben hat er unmöglich bloß „aus eigener Anschauung“ bezogen. Er braucht auch das kunstgeschichtliche Werk nicht vor Philopator geschrieben zu haben, wohl aber ist er auch nachher denkbar. — Über die hier betrachtete Schriftstellerei vgl. v. Wilamowitz, Griechische Literatur 91.

Literatur. Einiges gibt Strabon aus, da wo er von Rom und Alexandrien Stadtbild und Monumente vorführt.[1]) Sodann war uns des Kallixeinos Werk „Über Alexandrien“ mit ausführlichen Beschreibungen begegnet. Wie das Thema noch enger gefaßt werden kann, so etwa, daß ein einzelnes Heiligtum Gegenstand der Darstellung wird, zeigt Lukians herodoteisch-archaisierende Schrift „über die syrische Göttin“, wo neben der Entstehungsgeschichte und den Festbräuchen auch eine Schilderung der Kultusstätte nicht fehlt. Und weiter schließt hier die periegetische, kunsttopographische Schriftstellerei an.[2])

Deren glänzendster Name ist Polemon mit seinen zahlreichen Schriften über die Akropolis, die Bilder in den Propyläen, die „bunte Halle“ in Sikyon, die Weihgeschenke in Sparta, die Schatzhäuser in Delphi, die Gewebe in Karthago usw. Die Fragmente zeigen freilich überwiegend geschichtliche und anekdotische Details, oder sie bringen etwa eine katalogartig kahle Aufzählung der Kostbarkeiten in den Schatzhäusern Olympias (Frg. 22). Aber wir haben doch auch eine Beschreibung (Frg. 60), in der knapp und klar die Anordnung der Figuren mit einigen charakteristischen Einzelheiten gegeben wird: „Dionysos als reifer Jüngling auf einem Felsen sitzend, zu seiner Linken ein kahlköpfiger Satyr, der in der rechten Hand ein einhenkliges Gefäß von bestimmter Form (κώθωνα μονωτὸν ῥαβδωτόν) trägt.“ Die Erwähnung einer „Anrichte mit einem Becher darauf“ aus der Beschreibung eines größeren Wandgemäldes (Frg. 58) lehrt, daß das Beiwerk unter Umständen ausführlich berücksichtigt wurde. Auch eine Beschreibung, die nicht das Ganze nach seinen natürlichen Werten auffaßt, sondern von einem bestimmten Gesichtspunkt Einzelzüge auswählt, können wir nachweisen. Denn offenbar will er das Interesse des Künstlers für Stoffliches und für Intérieurbeleuchtung kennzeichnen, wenn er bei einer „Hochzeit des Peirithoos“[3]) nicht von den Kentauren und Lapithen redet, sondern von den Steingefäßen mit Goldrand, den Sofas aus Tannenholz, die mit bunten Kissen belegt sind, den irdenen Trinkbechern und der Lampe, die von der Decke herabhängt und ihr Licht ausgießt. Aus Heliodors Akropoliswerk haben wir die kurze Beschreibung der Nike als einer flügellosen Statue, die in der Rechten einen Granatapfel, in der Linken einen Helm trug.[4])

Wieviel bei Pausanias direkt oder indirekt auf diese ältere Zeit zurückgeht, läßt sich nicht sagen. Seine Art aber ist bekannt. Wenn er einzelne Statuen mit knappen Strichen nach ihren Merkmalen beschreibt, so wird man an ein eben besprochenes Fragment des Polemon erinnert. Und mit demselben teilt er auch das historische, biographische, anekdotische Interesse, das er dem Kunstwerk entgegenbringt. In seinen großen Bildbeschreibungen fällt peinlich auf, wie sehr die Fähigkeit des Zusammenfassens fehlt. Meist werden die Personen vereinzelt, und nur gelegentlich,

1) Strab. V 3, 8 p. 235/6 C. XVII 1, 8—10 p. 793 sqq.

2) Preller, Polemonis fragmenta. A. Brieger, De fontibus Nat. Hist. Plin. (Diss. Greifswald 1857) 11 ff. Susemihl, Alexandr. Lit. I 513 ff. M. Bencker, Anteil der Periegese an der Kunstschriftstellerei (Diss. München 1890).

3) Frg. 62. Daß es sich um ein Gemälde handelt, macht wenigstens die Lampe völlig evident.

4) Frg. 2 (FHG IV 425) bei Harpokration p. 132, 31.

gleichsam hinterdrein erfährt man etwas von ihrem Zusammenhang. Ganz äußerlich und trocken wird mit „darauf, daneben, darüber" angeknüpft, und eher kann man zeichnerisch ein Bild von dem Ganzen gewinnen, als in der Vorstellung beim Lesen. Von einem Gefühl für das Kunstwerk merkt man wenig, der Sinn ist auch durchaus nicht auf das Künstlerische gerichtet. Dagegen dringt literarische Neugier ein, die beispielsweise das Verhältnis des Malers zu dichterischen Vorlagen erörtert. Oder ein antiquarischer Exkurs etwa über die Form eines dargestellten Panzers, oder mythographisch-historische Bemerkungen etwa über die Schicksale eines dargestellten Helden unterbrechen den Fortgang der Beschreibung. Auch hier wird man vielleicht Aufdringliches und Geschmackloses im einzelnen dem Schuldkonto des Pausanias zuschreiben müssen, aber in den allgemeinen Zügen mögen die Vorgänger nicht sehr viel anders gewesen sein. Und Analysen eines Kunstwerkes, wie sie Winckelmann gibt, sind zwar durchaus nicht der antiken Literatur, wahrscheinlich aber der antiken Kunstwissenschaft fremd.

Technische Kunstschriftstellerei.

Auch der Kunstwissenschaft im eigentlichen Sinne als der Literatur, die sich mit den Künstlern oder mit dem Kunstwerk als solchem befaßt. Sie beginnt merkwürdigerweise schon im 6. Jahrhundert[1]), indem Architekten, Theaterdekorateure, dann auch Bildhauer und Maler ihre Erfahrungen oder ihre Kunstanschauungen, besonders über Maß und Proportion, in einem Buche niederlegten oder auch, die Architekten wenigstens, über ein einzelnes Bauwerk schrieben. Die Absicht ist ersichtlich Belehrung für Schüler und Nachfolger, und unfehlbar mußte manches Buch dieser Gattung, z. B. über einen Tempelbau, eine Art Beschreibung des Monumentes umfassen. Wie Philons Schrift über sein Arsenal im Piräus aussah, davon können wir vielleicht eine blasse Vorstellung aus der erhaltenen Bauurkunde erwerben[2]), und Philon steht doch in derselben Reihe, wie Theodoros von Samos, der über sein Heraion, und Chersiphron, der über sein ephesisches Artemision schrieb.

Schriften über Künstler.

Fast unabhängig davon geht die Literatur einher, die sich mit den Künstlern beschäftigt, teils biographisch mit ihren Lebensschicksalen, teils „doxographisch" mit ihren Schulzusammenhängen und ihren Verdiensten um den Fortschritt der Kunst. Xenokrates und Antigonos sind die Hauptnamen. Aus den geringen Resten scheint so viel klar, daß gegenüber dem biographisch-anekdotischen und dem kunsthistorischen Moment die Beschreibung des einzelnen Werkes sehr zurücktrat. Ganz kann sie schwerlich gefehlt haben, und in dieser Hinsicht ist es erwähnenswert, daß Duris und Kallixeinos, deren Beschreibungen wir vorher kennen gelernt haben, auch als Verfasser von Schriften über Bildhauer und Maler zu nennen sind.[3]) — Übrigens stehen diese im eigentlichen Sinne kunstwissenschaftlichen Literaturzweige für sich und sind hier nur willkürlich der „Historiographie" angegliedert worden.

---

1) Vitruv VII Einleitung. Vgl. August Kalkmanns Nachgelassenes Werk S. 5.
2) Dittenberger, Sylloge² 537.
3) Über Duris vgl. Susemihl I 586f, über Kallixeinos 519.

4. ROMAN

Auch in den griechischen Romanen gibt es eine Anzahl von Kunstbeschreibungen, die uns nötigen, dieses seltsame und noch recht unerforschte Gebiet für einen Augenblick zu betreten. Zwar wollten wir uns begnügen den betreffenden Stücken das Schild „Rhetorische Ekphrasis" umzuhängen und so zu tun, als hätten die Autoren beliebige in der Schule gelernte Künste ohne besonderen Zweck und Sinn oder höchstens zu rein formalem Reize verwendet, dann wäre gar nichts Rechtes über den Gegenstand zu sagen und vor allem nicht an dieser Stelle, bevor noch die Rhetorik herbeigezogen worden ist. Wer aber meint, daß die Beurteilung jener Romane als „sophistische Erzeugnisse" überhaupt nicht über das Stilistisch-Formale hinausreicht, und daß doch von den Verfassern weit andere Zwecke als nur stilistisch-formale verfolgt werden, muß auch für unser Einzelproblem die Lösung auf anderem Wege suchen.

Arbeiten des Kunsthandwerks

Die Beschreibungen, die wir hier aussondern, geben zum Teil Arbeiten des Kunsthandwerks wieder. Da ist ein verziertes Kristallgefäß bei Achilles Tatius, ein Ring mit geschnittenem Amethyst und ein Schlangengürtel bei Heliodor, ein verzierter Betthimmel bei Xenophon von Ephesos.[1]) Das Kristallgefäß zeigte den Dionysos und war von Weinreben umrankt, deren Trauben zu reifen schienen, wenn man den Wein eingoß; es schmückt die Tafel beim Dionysosfest. Der Gürtel ist das Prachtstück im Feierkleide der Romanheldin. Er besteht aus zwei Schlangen, die im Rücken mit den Schwänzen verschlungen sind, während die Hälse sich unter dem Busen so verknoten, daß die Köpfe herabhängen. Sie sind aus Gold, das aber absichtlich, vielleicht durch Schmelz, dunkel gemacht ist. Dann der Ring, den Kalasiris aus dem Opferfeuer zu holen vorgibt, und mit dem er die Charikleia loskauft. Der Stein, ein köstlich sprühender Amethyst, trägt eine figurenreiche Scene: ein Hirtenknabe mit seiner Flöte steht auf etwas erhöhtem Platze; um ihn weidet die Herde. Xenophon schließlich richtet über dem Hochzeitsbett einen „babylonischen" Baldachin auf. Da sieht man spielende Eroten; die einen schmücken Aphrodite, andere reiten auf Straußen oder flechten Kränze oder bringen Blumen. Gegenüber wird Ares, bekränzt und ohne Waffen, von einem Eros mit angezündeter Fackel herangeführt.

stammen aus dem Epos.

Die Beschreibungen zieren besonders bedeutungsvolle Gegenstände und Momente. Innere Beziehung zum Roman könnte man höchstens in dem zuletzt genannten Falle finden, wenn man an den stolzen, trotzigen Jüngling denkt, der von der Liebe bezwungen wird wie hier der Kriegsgott. Fragen wir nun, wo den Romanschreibern die Anregung herkam, solche Schilderungen einzuflechten, so müssen wir gleich auf das lebhafteste an hellenistische Epik gemahnt werden. Ein Gefäß haben wir bei Theokrit, das Hochzeitsbett ruft Catulls Peleusgedicht in den Sinn, dem Schlangengürtel und dem Ring darf man das Schlangenhalsband mit dem geschnittenen Stein bei Nonnos vergleichen, und die Hinweise auf das Material erinnern an Homer, dem darin Moschos und Vergil gefolgt sind.

1) Achill II 3; Heliodor III 4, V 14; Xenophon Eph. I 8.

Gemälde bei Achill und Petron.

Eine Gruppe für sich bilden die Gemälde, die Achill besonders bevorzugt, und von denen er eins gleich an den Anfang seines Romans setzt. Dieser Roman gibt sich als Ich-Erzählung des Helden, und da der Verfasser den Berichterstatter spielt, muß er eine Situation finden, die ihn mit dem Helden zusammenführt. So beginnt er denn damit, wie er nach stürmischer Seefahrt in Sidon landet und dann die Stadt durchwandert, um die Weihegaben in den Tempeln zu betrachten. Da erblickt er auch ein Bild, das die Entführung der Europa darstellt, und als nun sein Auge den Eros trifft, der den Zeusstier leitet, bricht er in die Worte aus: „Wie beherrscht doch dieses Kind Himmel, Erde und Meer!“ Auf seinen Ausruf tritt ein junger Mann zu ihm und knüpft ein Gespräch mit ihm an, in dessen Verlauf er schließlich dazu kommt, seine Schicksale, also den Inhalt des Romans, zu erzählen.

Im Roman des Petron (Cap. 83) gibt es eine ganz ähnliche Scene. Enkolp, der Held und Erzähler des Ganzen, berichtet, wie er in einer Pinakothek Darstellungen erotischer Sagen, Ganymed, Hylas, Hyakinth, betrachtet habe, und wie er in ein Selbstgespräch geraten sei: „So ergreift denn die Liebe auch die Götter . . .“ Da habe ein Mann die Galerie betreten, sei an seine Seite getreten und . . . . .

Verwandtschaft der beiden Scenen.

Die Struktur der Scene ist in beiden Fällen fast die gleiche. Hier wie dort hat der Vorgang den Zweck, dem Träger der Ich-Erzählung eine neue Person zuzuführen, bei Achill den Haupthelden Kleitophon, der zugleich Berichterstatter wird, bei Petron den Rhetor Eumolp, dem von nun an eine immerhin wichtige Rolle in der Ökonomie des Ganzen zufällt. Die Übereinstimmungen bis ins einzelne sprechen für sich selbst, die Abweichungen erscheinen demgegenüber nicht erheblich.[1]) So wird ein historischer Zusammenhang unabweisbar, der um so wichtiger sein möchte, als sich für die beiden Ströme des Romans, die meist so streng geschieden werden, hier eine gemeinsame Quelle darbietet. Lassen wir deren genaue Bestimmung etwas im ungewissen und begnügen uns, jene novellistische oder romanhafte Literatur hellenistischer Zeit sehr im allgemeinen zu bezeichnen, die das oben bloßgelegte Motiv eben als technisches Mittel schon gekannt haben muß.[2])

Dieses Motiv nun erinnert seinerseits wieder an den Mimos, von dem vorher die Rede war, und wenn man die neuerdings lebhaft erörterten Beziehungen zwischen den beiden Dichtungsarten bedenkt[3]), so ließe sich fragen,

---

1) Man könnte meinen, daß Achill in einem Punkte das prinzipiell Ältere bewahrt hätte, wenn er von Weihgeschenken im Tempel, gegenüber Petron, der von einer Pinakothek spricht und damit das Motiv ganz zu verweltlichen scheint. Doch ist bemerkenswert c. 90 *operuit caput extraque templum profugit.* Die Gemäldegalerie möchte danach doch zum Tempel gehört haben wie sonst etwa Bibliotheken. — Die Heiligtümer selbst werden in späterer Zeit oftmals beinahe oder auch wirklich Museen: L. Friedländer, Sittengeschichte Roms II[8], 163f. Cicero in Verrem IV 55. — Bei dieser Gelegenheit mag gesagt sein, daß die Troiae halosis des Petron (c. 89) überhaupt keine ἔκφραϲιϲ ist, sondern ein durch das Bild angeregtes episches Gedicht. Rohde, Griech. Roman 335[2] (361) geht schon darum mit seiner Konstruktion irre.

2) Von den Modernen benutzen das Kunstwerk als künstlerisch-technisches Mittel der Exposition z. B. Storm in „Aquis submersus“ und C. F. Meyer im „Pescara“, beide wieder in sehr verschiedener Weise.

3) Zuletzt M. Rosenblüth, Beiträge zur Quellenkunde von Petrons Satiren (Diss. Kiel 1909) 36 ff (45). Die Fragen sind viel zu kompliziert, als daß sie hier

ob wohl das Erzählungsmotiv ganz unabhängig von der älteren Literaturform in der jüngeren nur aus dem Anblick des Lebens erwachsen sein mag. Ein sicherer Entscheid ist nicht zu finden. Erwägt man aber, daß das für die Erzählung Wichtigste, die Einführung einer neuen Person, anderswo schwerlich zu finden war, so wird man eine Anregung vom Mimus her kaum sehr wahrscheinlich nennen und hätte mit solcher Annahme überhaupt wenig gewonnen.

Unterschiede

Die starke Verschiedenheit zwischen Petron und Achill, die erst verschwindet, wenn man die Scenen auf ihre kürzeste Formel bringt, beruht vor allem darauf, daß der Römer sich in der Beschreibung der Gemälde ganz kurz faßt, während Achill sie zu einem selbständigen Schmuckstück allzubreit ausspinnt. Die Disposition ist klar: Zuerst die Wiese mit ihren Blumen, Bäumen, Schatten, Sonnenfleckchen; auf der Wiese die jungen Frauen. Dann das Meer; auf dem Meere der Stier mit seiner Beute. Der blumige Stil macht um so auffallender, wie z. B. die Körperschilderung von einer trockenen Ausführlichkeit ist, die stark nach Pedanterie schmeckt. Zweierlei wird aus dem Vergleich mit Petron deutlich: Erstens, daß außer jedem älteren, technischen Erzählungsmotiv auf Achill noch andere Arten ausführlicher Bildbeschreibungen gewirkt haben müssen. Zweitens, daß er über die allgemeine, erotische Stimmung hinaus, zu der auch bei Petron natürlich die Bilder passen, mit dem breit ausgeführten Hauptmotiv „Entführung eines schönen Mädchens über das Meer“ einen mythischen Vorklang für die Fabel des Romans hat geben wollen.

Gemälde bei Achill.

Achill bietet noch weiteres Material. Sein Liebespaar leidet auf der Fahrt Schiffbruch an der ägyptischen Küste. Dabei werden sie von ihren Gefährten getrennt, können sich aber retten und kommen nach Pelusion, wo sie dankbar das Heiligtum des Zeus Kasios betreten. Die Kultstatue stellt einen Jüngling dar, eher dem Apollon ähnlich. Der trägt auf der ausgestreckten Hand einen Granatapfel, von dem es eine mystische Geschichte gibt. Sie beten und verlangen von dem Gott ein Zeichen über das Schicksal ihrer verlorenen Freunde Kleinias und Satyros. Dann durchwandern sie schauend das Heiligtum. Im Opisthodom fällt ihnen ein Doppelbild auf mit der Künstlerinschrift des Euanthes, das Andromeda und Prometheus zeigt beide gefesselt, beide von Untieren gefährdet, beide im Augenblick, der Befreiung. Und nun werden die Gemälde beschrieben.

Verwendung als Omen.

Wir haben die Pflicht, dem Hinweis des Dichters gehorsam zu fragen, auf welche Punkte der nun folgenden Romanerzählung diese Bildscenen vorausdeuten. Das Omen der Andromedageschichte geht sehr bald in Erfüllung. Denn auf der Reise von Pelusion nach Alexandrien wird Leukippe geraubt und kommt in die höchste Lebensgefahr. Da findet Kleitophon den Satyros wieder, und dieser rettet ihm die Gattin (III 15 ff). Das zweite Bild behält der Dichter minder scharf im Auge; doch müssen wir auch hier seinen Andeutungen nachgehen. Entspricht Leukippe der Andromeda, Satyros dem Perseus, so muß Prometheus auf Kleitophon, Herakles auf Kleinias vorausweisen. Zunächst aber kommen die bunten Ereignisse, durch die der Held abermals von seiner Gattin getrennt wird. Trostlos über den Verlust der Totgeglaubten trifft er schließlich in Alexandrien zufällig den

im Vorbeigehen erledigt werden könnten. Aber sie sind eben durchaus noch unerledigt.



Kleinias wieder (V 8). Der folgt ihm nach Ephesos (V 15) und begleitet von jetzt ab seine Schicksale. Er sucht ihn im Gefängnis auf, wenn auch ohne ihn befreien zu können (VI 14); er tröstet ihn und gibt ihm gute Ratschläge (VII 6); er verteidigt ihn vor Gericht (9); er versucht, den erbitterten Vater der Leukippe zu beruhigen (14), und er nimmt auch weiter an der Lösung des Ganzen teil. Den entscheidenden Eingriff bei der Errettung, den man von ihm erwarten könnte, tut er allerdings nicht, und man darf fragen, ob der Autor seine Erzählung ganz so durchgeführt hat, wie sie ursprünglich geplant war.

Die Verwandtschaft dieser zweiten Bildbeschreibung mit der ersten ist deutlich. Beide sind Vorzeichen, die erste mehr im allgemeinen, die zweite in ganz bestimmt ausgesprochener Absicht und für ganz bestimmte Partien des Romans. Über die allgemeine Verknüpfung der Ekphrasis mit der Stimmung des Ganzen, wie wir sie in der späthellenistischen Epik gefunden haben, geht Achilles also noch hinaus, indem er das Omen als solches deutlich bezeichnet und wirken läßt.[1]) Die Verwandtschaft der beiden Beschreibungen liegt zweitens darin, daß sie als Scharniere für den Aufbau des Ganzen gebraucht werden. Für die erste wurde uns klar, daß hier ein älteres Darstellungsmotiv benutzt wird, für die zweite läßt sich ein Gleiches nicht zeigen, und es ist sehr möglich, daß Achill hier unter dem Einfluß der ersten selbständig gearbeitet hat.

Noch ein drittes Mal hat Achill die Bildbeschreibung verwendet (V 3). Das Paar begibt sich durch die Stadt an einen Platz, wo ihm Gefahr droht; da kommt ein warnendes Vogelzeichen, und nun bittet Kleitophon den Zeus, sich deutlicher vernehmen zu lassen. Wie er sich umwendet, steht er vor dem Atelier eines Malers und sieht ein Bild, auf dem die Philomelasage abgeschildert ist. Also wieder gibt das Gemälde ein erbetenes Zukunftszeichen, und neu ist nur, daß es nicht in einem Tempel hängt, sondern in einer beliebigen Werkstatt. Hier wird der Dichter das überlieferte Motiv nach dem Leben geändert haben, wie er denn selbst andeutet, daß die Zeichendeuter solche Bilderorakel zu beachten rieten.[2])

Herkunft der Bildbeschreibungen.

Lehrt uns mithin dieses letzte Beispiel nichts Neues, so muß nun für das erste und zweite die Frage aufgeworfen werden, von wo ihre Form stammen mag. Denn die Lösung, die „Novellenmotiv" hieß, galt nur für den einen Fall und reichte auch dort nicht hin, die exakte Ausführlichkeit der Beschreibung zu erklären. Da könnte man nun an ein Erzeugnis wie die „Bilder" des Philostrat denken; aber deren Struktur weicht doch grundsätzlich ab, und noch anderes ließe dieser Vergleich unerklärt. Zu der Ausführlichkeit der Beschreibung nämlich kommt der Künstlername hinzu, der doch mindestens den Schein der Wirklichkeit erwecken soll, ferner die kunstkritischen Bemerkungen darüber, daß die beiden Gemälde als Gegen-

1) Im modernen Roman verwendet das Kunstwerk als Omen z. B. C. F. Meyer im „Heiligen" (Kap. 11), allgemeiner als Werkzeug der Charakteristik und Stimmung Gottfried Keller im „Grünen Heinrich" und in der „Ursula". Sehr merkwürdig, wie Otto Gysae in der „Silbernen Tänzerin" (1908) durch ein ausführlich beschriebenes, phantastisches Kunstwerk den inneren Zusammenhang symbolisch aufhellt.

2) V 4 λέγουϲι δὲ οἱ τῶν ϲυμβόλων ἐξηγηταὶ ϲκοπεῖν τοὺϲ μύθουϲ τῶν εἰκόνων, ἂν ἐξιοῦϲιν ἡμῖν ἐπὶ πρᾶξιν ϲυντύχωϲιν καὶ ἐξομοιοῦν τὸ ἀποβηϲόμενον τῶι τῆϲ ἱϲτορίαϲ λόγωι.

stücke gemeint seien.[1]) Nicht minder auffällig ist es, daß zwar allein auf die Gemälde etwas ankommt, trotzdem aber auch die Kultstatue des Gottes geschildert wird. Ich glaube, daß alle diese Züge nur dann ungezwungen zu erklären sind, wenn man das Vorbild für die Beschreibung des pelusinischen Tempels in der periegetischen Literatur sucht. Und in der Tat bietet Pausanias die nächsten Parallelen. So wird, um nur ein paar Beispiele herauszugreifen, vom Tempel der Athene Areia in Platää zuerst das Kultbild beschrieben, das von Phidias stammt: dann werden die Gemälde des Polygnot und Onasias — allerdings nur kurz — erwähnt; beim Zeustempel in Elis werden wir zuerst mit dem Bauwerk selbst, darauf mit der Goldelfenbeinstatue genau bekannt gemacht und sehen schließlich die Gemälde, mit denen Panainos die Schranken um das Kultbild geschmückt hat. Ja, selbst die Bemerkung, daß an den Granatapfel sich ein Mysterium knüpfe, findet bei Pausanias ihren Beleg.[2])

Park und Tempel bei Longus.

Achill hat offenbar für solche Bildbeschreibungen eine besondere Vorliebe. Sonst verwendet noch Longus[3]) in seinem Hirtenroman ein ähnliches Motiv. Er schildert einen wunderschönen, beinahe fürstlichen Park[4]) mit fruchttragenden und anderen Bäumen, mit Weinstöcken, Efeu und Blumen. Von dort ist eine bezaubernde Aussicht auf Ebene und Meer, die also gleichsam mit zur Herrlichkeit des Parks gehören, und in der Mitte liegt ein Tempel und ein Altar des Dionysos. Der Tempel hat im Innern dionysische Gemälde: die Geburt des Gottes, die schlafende Ariadne, den gefesselten Lykurg u. a. m., die der Verfasser sämtlich in katalogartiger Kürze aneinanderreiht.

Ähnliches bei Lukian,

Hier können nun verwandte Darstellungen herangezogen werden, freilich nicht aus wirklichen Romanen. Den Scenen, die Achill in Tyros und Pelusion spielen läßt, kommt in der ganzen Anlage, und der Partie aus Longus kommt in der Schilderung des Gartens nahe, was der lukianische Dialog „über die Arten der Liebe" von einem Besuch des knidischen Aphroditeheiligtums erzählt.[5]) Auf der Reise landet man an der Insel, man geht durch die Stadt, betrachtet die Säulenhallen des Sostratos und wandert schließlich zum Tempel der Göttin hinaus. Der Hain, der ihn umschließt, wird mit lebhaftem Empfinden für den üppigen Reichtum der Vegetation

---

1) III 6 διὰ τοῦτο γὰρ αὐτούς, οἶμαι, εἰς ἓν συνήγαγεν ὁ ζωγράφος.

2) Paus. IX 4 (Platää), V 11 (Olympia). II 18, 4 über das Goldelfenbeinbild der Hera: καὶ τῶν χειρῶν τῆι μὲν καρπὸν φέρει ῥοιᾶς, τῆι δὲ σκῆπτρον. τὰ μὲν οὖν εἰς ῥοιὰν — ἀπορρητότερος γάρ ἐστιν ὁ λόγος — ἀφείσθω μοι... Vgl. damit Ach. Tat. II 6 προβέβληται δὲ τὴν χεῖρα καὶ ἔχει ῥοιὰν ἐπ' αὐτῆι· τῆς δὲ ῥοιᾶς ὁ λόγος μυστικός. — Zu der Art, wie hier Heiliges andeutend übergangen wird, gibt auch das hellenistische Epos Parallelen: Apoll. Rhod. I 919 ff, IV 248/9.

3) Der Roman des Eustathios fällt nicht mehr in den Kreis unserer Betrachtung. Vgl. Rohde, Gr. Roman 526 (560). — Sehr seltsam ist das Motiv, das Longus in seiner Vorrede verwendet: Im Nymphenheiligtum auf Lesbos habe er ein figurenreiches Gemälde gesehen. Dessen Beschreibung sei sein Roman. Es ist ersichtlich, daß dieses Motiv mit den übrigen Bildbeschreibungen der Romandichtung durchaus nichts zu tun hat. Wie es sicher zu erklären sei, kann ich nicht sagen. Doch scheint mir die Verwendung von Bildern in der philosophischen Literatur (s. unten Abschnitt 8) eine gewisse Ähnlichkeit zu bieten.

4) IV 2 ἦν δὲ ὁ παράδεισος πάγκαλόν τι χρῆμα καὶ κατὰ τοὺς βασιλικούς.

5) Ἔρωτες Kap. 12.



gezeichnet. Dann betreten wir den Tempel — von dem selbst nichts weiter gesagt wird — und betrachten das berühmte praxitelische Kultbild in seiner nackten Schönheit.

In anderer Hinsicht muß man an Longus denken, wenn Lukian im „Toxaris" (c. 6) als Vorspiel gleichsam für das Gespräch über die innigsten Freundschaftsbündnisse seinen Skythen den Tempel schildern läßt, den man im fernen Barbarenlande für Orest und Pylades errichtet habe. Dort stehen auf einer Bronzeplatte die Schicksale der beiden aufgeschrieben, und die Hauptmomente ihrer gemeinsamen Fahrt sind im Bilde an den Wänden verewigt: die Freunde auf der Fahrt, die Freunde vor Iphigenie; auf der gegenüberliegenden Wand Orest, der den Thoas und viele andere von den Skythen tötet; schließlich die Abfahrt. Auch hier ist die Schilderung nur bei dem letzten Bild ein wenig ausgeführter: man sieht die Barbaren, wie sie das Schiff am Steuer festzuhalten und seinen Bord zu erklettern suchen; die einen werden verwundet, andere schwimmen aus Furcht an Land; und man nimmt wahr, wie jeder der Freunde nicht an die eigene Rettung, sondern an die des anderen denkt.

bei Philostrat, Ein sehr seltsames Gegenstück gibt es im Apolloniosroman des Philostrat.[1]) Da steht vor der Stadtmauer von Taxila ein großer, fast 100 Fuß langer Tempel aus Muschelkalk, von einer Säulenhalle umgeben, und in diesem Tempel ist ein verhältnismäßig kleiner heiliger Raum abgegrenzt mit höchst bemerkenswertem Schmuck. In die Wände sind Bronzeplatten eingelassen, welche Reliefs aus Silber, Gold, Messing, dunkler Bronze und Eisen tragen. Was man an einem bedeutenden Gemälde rühmen kann, Schattenwirkung, Seele, Räumlichkeit[2]), ist auch hier zu finden, und die verschiedenen Materialien gehen zusammen, als ob es Farben wären. Dargestellt aber ist auf diesen Tafeln, wie Alexander den Inderkönig Poros besiegt und ihn dann in Gnaden annimmt.

bei Euhemeros. Der Gemäldezyklus, der auf den Inhaber des Tempels oder, wie in dem letzten Falle, auf den Stifter Bezug hat, verbindet drei der eben zusammengestellten Beispiele. Der „Toxaris" hatte außerdem noch die bronzene Inschriftstele, Longus die ausführliche Schilderung des umgebenden Parks, und dadurch wieder wurde Lukians Liebesdialog mit seinem knidischen Heiligtum herbeigezogen. Nun entsinne man sich der erheblich älteren Beschreibung, die Euhemeros in seiner „heiligen Urkunde" vom Tempelbezirk des triphylischen Zeus auf der Wunderinsel Panchaia entwirft.[3]) Da ist zunächst ein wundervoller Park, der mit seinen Fruchtbäumen und Zierbäumen, Weinreben und Blumenbeeten auffällig den Parks bei Longus und Lukian gleicht.[4]) Dann der Tempel, dessen Material, Größe und Schmuck

---

1) II 20 p. 33 Kayser.

2) τὸ εὔϲκιον καὶ τὸ ἔμπνουν καὶ τὸ ἐϲέχον τε καὶ ἐξέχον.

3) Diodor V 42—46. — Man kann an den Anfang von Campanellas „Città del Sole" erinnern mit dem ausführlich beschriebenen Rundtempel auf der Spitze des Stadtberges.

4) Ich hebe einige Übereinstimmungen zwischen Lo(ngus), Lu(kians Ἔρωτες) und E(uhemeros) heraus: Lo. πεδίωι μακρῶι ∼ E. τὸ περὶ τὸ ἱερὸν πεδίον. Lo. εἶχε δὲ πάντα δένδρα, . . . τοϲαῦτα τὰ ἥμερα. ἦϲαν δὲ καὶ κυπάριττοι καὶ δάφναι καὶ πλάτανοι καὶ πίτυϲ ∼ E. παντοίοιϲ δένδρεϲιν οὐ μόνον καρποφόροιϲ ἀλλὰ καὶ τοῖϲ ἄλλοιϲ . . . κυπαρίττων τε γὰρ . . . καὶ πλατάνων καὶ δάφνηϲ καὶ μυρϲίνηϲ καταγέμει. ∼ Lu. ἅπαν ἦν γόνιμον ἡμέρων καρπῶν . . . . . τούτοιϲ

erwähnt wird, wie bei Philostrat. An diesen erinnern besonders die Türen mit ihrer Zier aus Silber, Gold, Elfenbein und köstlichem Holz. Die goldene Stele endlich, auf die ja bei Euhemeros alles abgesehen ist, hat an der bronzenen Stele im „Toxaris“ ihre Entsprechung.

Der Gesamttypus.

Mir scheint hier eine leidlich feste Form der Beschreibung mannigfach gebrochen vorzuliegen, die, wenn sie vollständig ist, in den umgebenden Park den Tempel des Gottes mit seinem Kultbild oder seinem Schmuck, vor allem seinem Bilderschmuck, hineinstellt. Euhemeros und Philostrat geben romanhafte Reisebeschreibungen und weisen auf die Technik wirklicher Reisebeschreibungen zurück. Die Scene, wie bei Lukian die in Knidos Gelandeten das Aphroditeheiligtum besuchen, erinnert an den Roman des Achill, und für diesen hatte sich periegetische Schriftstellerei als Vorbild herausgestellt. Man wird gut tun, den Kreis nicht zu enge zu ziehn und allgemein an jene historische und halbhistorische Literatur hellenistischer Zeit zurückzudenken, deren Wert für unser Problem sich früher bereits erwiesen hat. So mögen zwei Beispiele sehr verschiedener Zeit und Art am Ende stehen, die doch gegenüber jenen dichterischen Produkten die Geschichtlichkeit der Auffassung gemeinsam haben und von zwei Seiten her den Raum für die Vorbilder aller der zuletzt betrachteten romanhaften Beschreibungen abstecken. Das eine ist ein früher schon erwähntes kostbares Stück aus Aristobul, dem Zeitgenossen und Historiker Alexanders.[1]) Er beschreibt nämlich einen Park mit Bäumen, fließendem Wasser und Rasenflächen, in diesem Park das Grabmal des Kyros, das viereckige Haus mit Satteldach und Stufenunterbau, schließlich die innere Ausstattung und die Aufschrift. Das ist alles nicht sehr ausführlich, und die Auszüge, die uns allein erhalten sind, werden gewiß noch gekürzt haben; aber die Elemente und auch ihre Anordnung sind hier wirklich bei einem Historiker frühhellenistischer Zeit vorhanden.

Entsprechungen bei Historikern.

Das andere Beispiel steht ziemlich am Ende der Periode, die in den Kreis unserer Umschau fällt, in Prokops Buch über die Bauten des Justinian. Da soll von einer Marienkirche an dem Platz, der „Quelle“ heißt, die Rede sein, und der Autor beginnt mit der Umgebung; wir sehen das Zypressenwäldchen, die Wiese, den Park, die Quelle darin und schließlich das Bauwerk in der Mitte, das nun freilich an dieser Stelle zufällig

---

ἀνεμέμεικτο καὶ τὰ καρπῶν μὲν ἄλλως ἄγονα, τὴν δ' εὐμορφίαν ἔχοντα καρπόν, κυπαρίττων γε καὶ πλατανίστων αἰθέρια μήκη καὶ cὺν αὐταῖc . . . δάφνη. E. ὑπῆρχον ἄμπελοί τε πολλαὶ καὶ παντοδαπαί ∼ Lu. ἀμφιλαφεῖc ἄμπελοι.

1) S. oben S. 40. Ich vergleiche A(ristobul) mit E(uhemeros) und L(ongus). A. ἐν τῶι παραδείcωι τῶι βαcιλικῶι ∼ L. παράδειcoc . . . κατὰ τοὺc βαcιλικούc. A. περὶ αὐτὸν ἄλcoc . . . δένδρων παντοίων ∼ E. τὸ περὶ τὸ ἱερὸν πεδίον cυνηρεφέc ἐcτι παντοίοιc δένδρεcιν. A. ὕδατι κατάρρυτον ∼ E. πλήθοντοc τοῦ τόπου ναματιαίων ὑδάτων. Hier muß auch der Garten herangezogen werden, den Achill I 15 schildert. Die Übereinstimmungen zu Aristobul, Euhemeros und Longus sind beachtenswert, und man merkt, in welchem Grunde die Beschreibung eines παράδειcoc wurzelt: Nicht in der „Rhetorenschule“ (von da stammen einige Farben, aber nicht oder nicht erheblich stärker als in anderen Teilen des Romans), sondern in hellenistischer Reisebeschreibung, Periegese, Historie. — Prokop De aedif. I 3 ἐνταῦθά ἐcτι δάcoc κυπαρίccων ἀμφιλαφήc, λειμὼν ἐν ἁπαλαῖc ταῖc ἀρούραιc τεθηλὼc ἄνθεcι, παράδειcoc εὐφορῶν τὰ ὡραῖα, πηγὴ ἀψοφητὶ βλύζουcα γαληνὸν τὸ ὕδωρ καὶ πότιμον, ἱεροπρεπῆ ἐπιεικῶc πάντα. ταῦτα μὲν ὁ ἀμφὶ τὸ τέμενοc χῶροc· αὐτὸν δὲ τὸν νεὼν . . . .

mit einigen allgemeinen Wendungen von Schönheit und Größe abgetan, nicht genauer geschildert wird. Man erwäge, was vorher über die geschichtliche Stellung der prokopischen Schrift gesagt wurde, und man wird die Annahme bestätigt finden, daß die uns nun vertraute Schilderungsform aus der historischen Literatur im ausgedehntesten Umfang des Wortes stammt. Ja man darf sie vielleicht noch über Aristobul und Euhemeros zurückverfolgen und etwa den flüchtigen Umriß, in dem Herodot die schwimmende Insel Chemmis zeichnet — mit ihrem Apollontempel, den drei Altären, den Dattelpalmen und der Fülle anderer Bäume, fruchttragender und unfruchtbarer — als eine Vorstufe jener ausgeführten Bilder ansehen.[1]) Doch soll andererseits nicht vergessen werden auszusprechen, daß auch hier die „Historie" Anlaß hat, dem göttlichen Sänger Homer, wie auf jenem griechischen Bildwerk, Weihrauch in die Opferflamme des Altars zu streuen: Denn hinter den historischen Schilderungen taucht mit Garten und Bäumen und Quellen in fernem Dämmer der Palast des Alkinoos auf.

Epischer Einfluß. Gelegentlich wird es sogar ungewiß bleiben müssen, ob nicht direkt epischer Einfluß vorliegt. Das trifft z. B. die Scene in dem Roman des Apuleius (V 1), wie Psyche zu ihrer Verwunderung in Amors Garten erwacht und nun alles beschaut: die hohen Bäume und den klaren Quell, dann den Palast, die getäfelten Decken, die Säulen, die figurengeschmückten Silberplatten der Wände, die Mosaikfußböden und viele andere Kostbarkeiten. Das alles betrachtet Psyche staunend. — Bis auf die letzten Worte herab erinnert diese Schilderung lebhaft an die Odyssee, und man wird mithin den Umweg über die Geschichtschreibung hier gar nicht anzuerkennen brauchen. — Auf denselben Ausgangspunkt geht aber andererseits die komisch-realistische Beschreibung zurück, die sich bei Petron von Trimalchios Hause findet (Kap. 28/9). Mag der Unterschied auch ungeheuer sein, so stimmt doch der Platz, den sie innerhalb des Ganzen erhält: Enkolp tritt bei Trimalchio ein wie Odysseus bei Alkinoos. Und hier wie dort wird in ganz ähnlicher Art das Staunen des Beschauers hervorgehoben. Die Petronscene ist ein burlesker Nachklang homerischer Poesie.

Ergebnis. Unsere Ergebnisse für die Romanliteratur und was in weiterem Sinne zu ihr gehört stehen in dem besten Einvernehmen mit der Erkenntnis, die man allmählich über Werden und Wesen der Gattung gewinnt. Wir sehen, daß einerseits epische Dichtung, die alte und die hellenistische, eingewirkt hat — durch sie sind vor allem die Beschreibungen von Gebäuden und von kunsthandwerklichen Gegenständen angeregt —, andererseits Historie, Periegese und Reisebeschreibung, aus der die Gemälde und die Tempel stammen. Ein für die Technik wichtiges Motiv schien auf die hellenistischen Vorstufen der späteren Romane zurückzuweisen. Der Bildbeschreibung eine Bedeutsamkeit für das Ganze zu geben, hat wieder die hellenistische Poesie gelehrt, wenn auch die Verwendung als Omen über deren Wollen hinausgeht. Die „Rhetorenschule" aber möchte erst in letzter

---

1) Herod. II 196 ἐν δὴ ὦν ταύτηι νηός τε Ἀπόλλωνος μέγας ἔνι καὶ βωμοὶ τριφάσιοι ἐνιδρύαται, ἐμπεφύκασι δ' ἐν αὐτῆι φοίνικές τε συχνοὶ καὶ ἄλλα δένδρα καὶ καρποφόρα καὶ ἄφορα πολλά. Damit vgl. Euhemeros (Diod. V 43) τὸ πεδίον συνηρεφές ἐστιν παντοίοις δένδρεσιν, οὐ μόνον καρποφόροις ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ... — Auch die Beschreibung des Augustusmausoleums bei Strabon V p. 236 C läßt sich hier nennen.

Linie zu nennen sein, da ihr außer dem stilistischen Element allenfalls eine gewisse Fertigkeit des Schilderns zuzuteilen ist, nicht aber eine Wirkung auf die innere Form der Beschreibung und auf den Platz, den sie in dem Ganzen des literarischen Kunstwerkes einnimmt.[1])

5. EPIGRAMM

Von einem gewissen Abstand aus gesehen, widerspricht Beschreibung dem Wesen des Epigramms. Einerseits der wirklichen „Aufschrift"; denn das Wort wird dem Bilde eher hinzufügen, was man nicht sieht, als sich bei dem aufhalten, was man sieht. Andererseits scheint das kurze Elegeion, das keine Aufschrift ist, die Schilderung von innen her abzuweisen: sein Wesen ist das Impromptu, der überraschende Gedanke, das eigenartig gewendete Empfinden, und alles Gegenständliche muß sich dem fügen. Wenn also von vornherein aus dem Epigramm wenig Belehrung für unser Thema zu erwarten ist, so dürfen wir doch nicht ganz an ihm vorbeigehen.

Erklärende Versbeischrift.

Aus der erklärenden Namensbeischrift des Bildwerks, die nicht viel jünger sein wird als das Eindringen des mythischen Elements in die Kunst, hat sich unter der Herrschaft des epischen Stils der erklärende Vers entwickelt, wie er uns auf der Kypseloslade entgegentritt. So erweitert sich, was in den zwei Worten „Apollon" und „Musen" hätte gesagt werden können, zu zwei Hexametern: „Dieser hier ist der Herr, der Fernhintreffer Apollon. Um ihn herum die Musen, der liebliche Chor, den er führet." Zyklen solcher erklärenden Versbeischriften sind in späterer Zeit die kyzikenischen Epigramme vom Tempel der Attalis, und besonders die griechischen und lateinischen Verse unter zusammenhängenden Reihen christlicher Wandgemälde.[2]) Wo die Form am einfachsten auftritt, wird nur

---

1) Für die moderne Romanliteratur die analogen Fragen zu stellen, ist nicht dieses Ortes. Einige Beispiele sind beigebracht worden, weil sie vielleicht für manchen eine menschlichere Beurteilung der Alten erleichtern. — Unmittelbarer Zusammenhang mit den antiken Romanen soll in den Bildbeschreibungen französischer Renaissanceromane vorliegen (Bougot, Philostrate l'ancien 180[2]).

2) Kypseloslade: Paus. V 17 ff. — Kyzikenische Epigramme: Anth. Pal. III nach der üblichen Zählung. Diese Epigramme können um ihrer abscheulichen Verstechnik willen natürlich nicht hellenistisch sein. Aber ebensowenig sind sie rein fiktiv, da sie bisweilen (5. 7) mehr geben als die Überschrift, und da mehrere zu sachlich sind, als daß sie literarische Erfindung sein könnten. Also müssen sie in später Zeit wirklich auf den Säulen gestanden haben. — Die christlichen Beischriften: die aus S. Ambrogio (von Ambrosius?) in je 2 Hexametern bei Garrucci, Storia dell' arte Cristiana I 461 ff, des Elpidius Rusticus (Leibarztes Theoderichs) in 3 Hexametern bei Garrucci 521, Prudentius' Dittochaeon, je 4 Hexameter, in den Carmina ed. Dressel 470. Für einzelne Stücke ist auf den Brief des Paulinus von Nola an Severus zu verweisen (Ep. 32. Corpus Script. Eccles. Latin. XXVIII 1, p. 275). Die griechischen Analogien: APal. I 37 ff. Es sind das keine vollständigen Zyklen, wohl aber Bruchstücke von solchen. 37—39 gehören zusammen (Empfängnis, Geburt, Begrüßung durch die Hirten und Engel; die traditionellen Überschriften sind falsch); aus einem anderen Zyklus stammen 44—47, 40—42. Doch weist die Übereinstimmung von 38 und 40 auf den gleichen Verfasser. Lateinische und griechische Aufschriften berühren sich. Vgl. z. B. Ambrosius 5 *Praestolatur ovans sponsae de gentibus Isaac; Ecce Rebecca venit sublimi vecta camelo* mit APal. I 69 Νύμφιε μουνογενές, νύμφη ἐθνική σε φιλοῦσα Κάτθορεν ἐξ ὕψους

der dargestellte Vorgang in Worte gefaßt; aber unwillkürlich gelangt man dahin, die Handlung nach rückwärts oder vorwärts zu ergänzen oder zu motivieren, und die christliche Beischrift fügt gern eine allegorische Sentenz hinzu, um den symbolischen Wert des Dargestellten klarzumachen.[1]) Auch außerhalb dieser Zyklen finden sich vereinzelte Versaufschriften, die gelegentlich noch ihre Herkunft aus der nackten Namensbeischrift verraten. Der Grabstein Neotimas, die in der Entbindung gestorben war, hätte in älterer Zeit nur das Bild gezeigt — wie die Tote auf dem Sterbebette liegt, die Mutter ihr weinend den Arm unter den Kopf stützt und der Vater dabei steht, mit der Rechten schmerzlich sein Haupt berührend — und hätte wohl die Namen zu den Gestalten gesetzt. Perses aber (im Kranze Meleagers) sagt in Versen, was man sieht, nimmt dabei in seine Erzählung die Namen der Dargestellten auf und taucht das Ganze in starken Affekt.[2]) Ähnlich kommen Beschreibungsmomente hinein, wenn das Weihepigramm unter die Personen eines Bildes mehrere Namen verteilt, einer jeden also ihr Kennzeichen mitgeben muß, damit man richtig beziehe.[3]) Und beschrieben wird besonders bei der Deutung symbolischer Darstellungen, so wenn die drei laufenden Beine auf einem Votivschild oder rätselhaft bedeutsame Grabmäler oder symbolische Gestalten wie der Kairos des Lysipp erklärt werden sollen.[4])

Epideiktisches Epigramm.

Lebendigkeit.

Damit haben wir das Epigramm als Aufschrift allgemach verlassen und sind zu jenem Epigramm übergegangen, das als kurzer Ausdruck eines Gedankens, einer Empfindung an jeden Gegenstand anknüpfen kann, natürlich auch an ein Kunstwerk. Dessen Lebendigkeit ist es vor allen Dingen, die immer wieder hervorgehoben und gepriesen wird. Der Beschauer empfindet den Vorgang als wirklich (oder er stellt sich doch so), er hört den Prometheus seufzen und sieht seinen Schmerz; oder er sieht gar den kämpfenden Theseus schwitzen; er bittet Zeus: Laß den Herakles siegen!; er versichert, der Künstler müsse die Göttin selbst gesehen haben, wie sie aus

---

cώματος οὐ καθαροῦ. Ferner Prudentius Dittoch. 15 mit APal. 64 (die 12 Quellen), Prud. 20 mit APal. 73 (die Salbung Davids).

1) Z. B. Prudentius 18:

> Ter centum vulpes Samson capit, ignibus armat,
> Pone faces caudis circumligat, in sata mittit
> Allophylum segetesque cremat: sic callida vulpes
> Nunc heresis flammas vitiorum spargit in agros.

2) Perses APal. VII 730. — Attische Grabreliefs der Plangon und der Malthake: Conze, Att. Grabreliefs XLVI Nr. 155; dazu Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse Nr. 1042. Bemalte Grabstele aus Pagasai: Ἐφημ. ἀρχαιολ. 1908, πιν. 1, dazu die Inschrift Archäol. Anzeiger 1910 Sp. 157. — Es ist wichtig und bezeichnend, daß die Renaissance das Motiv der sterbenden Wöchnerin aufnimmt: Grabrelief der Francesca Tornabuoni; F. Schottmüller, Rep. f. Kunstwiss. XXV, 1902, 401 ff.

3) Anakreon APal. VI 134; Antipater (von Thessalonike, vgl. Brunn, De epigramm. 50) VI 208; Antiphilos (Kranz des Philipp) APlan. IV 147 und verwandt APal. V 307.

4) Votivschild: APal. VI 126 (das Motiv bei Gerhard, Auserles. Vasenb. II 141 und Hill, Coins of Sicily pl. XI 10, XV 4). — Fiktive Grabaufschriften des Meleager, Leonidas, Antipater von Sidon; APal. VII 421—428; über diese und über die realen Grundlagen vgl. Weißhäupl, Grabgedichte d. griech. Anthol. 68 ff. — Kairos: APlan. 275 (nicht von Poseidipp: Schott, Posidippi epigrammata 85; Reitzenstein, Hellenist. Wundererz. 168).



dem Wasser tauchte und sich das nasse Haar auswand; sonst hätte er sie nicht so überzeugend malen können.[1]) Von dem Inhalt des Bildwerks hört man im allgemeinen höchstens so viel, daß man sich den Vorgang ungefähr vergegenwärtigt. Es ist eine Ausnahme, wenn Leonidas die Statue Anakreons eingehend beschreibt: „Schaue den greisen Anakreon auf der Rundbasis, wie seine Augen lüstern schwimmen und er den Mantel bis zu den Knöcheln emporzieht. Von seinen Schuhen hat er den einen verloren, in dem andern steckt der runzlige Fuß. Er besingt den Bathyll oder den Megisteus und hebt dabei mit der Hand sein Saiteninstrument. Vater Dionysos, hüte deinen Diener, daß er nicht hinfällt!" Einigermaßen ausführlich schildert auch ein iambisches Gedichtchen des Philippos das Pferd Lysipps, einseitig freilich, indem das Feurige im Blick, in der Haltung des Nackens, in dem Flattern der Mähne hervorgehoben wird. Dann kommt die Pointe: „Wenn's jemand aufzäumt und spornt, dann wird's davongehen; denn die Kunst hat ihm Leben eingehaucht."[2]) Wie solche im letzten Grunde volkstümlich naive Weise der Kunstbetrachtung, der die „Lebendigkeit" als höchster Wert gilt, in den Epigrammen auf Myrons Kuh bis zum Absurden verbraucht wird, ist bekannt.[3])

Seele.

Diese Lebendigkeit wird besonders im seelischen Ausdruck gesucht. Kampfesmühsal und kühnen Sinn habe der Künstler verkörpert und sein Werk damit belebt; nicht nur die Gestalt, auch den Wagemut Alexanders zeige Lysipps Bronzeporträt; in der Statue des Thrakers Lykurg, der mit hochgeschwungenem Beile den Weinstock umhaut, erkenne man die Verwegenheit und den Wahnsinn. Vor allem reizt es, die Gefühlsmischung zu analysieren, etwa wie in Medea Zorn und Mitleid gegeneinander streiten.[4])

Preis des Künstlers.

Daneben ist es dann auf den Preis des Künstlers abgesehen, dessen Trefflichkeit sich an dieser Arbeit erprobt habe, oder der etwa um der Wahl des dargestellten Moments willen besonders gerühmt wird. Nicht nur das Geweih des Hirsches, auf dem Herakles kniet, ist golden, sondern golden — heißt es mit wenig geschmackvoller Pointe — ist die Kunst des ganzen Werks. Und daß Timomachos die Medea vor der Tat zeigt, spricht für seine künstlerische Weisheit. Schließlich wird das Seltsame, Ungewohnte eines Motivs gebührend hervorgehoben und erklärt: Herakles der Allüberwinder vom Wein überwunden; Herakles waffenlos vom Eros gebändigt.[5])

Kunstwerk nur Ausgangspunkt des epigrammatischen Gedankens.

Die letzten Beispiele führen schon zu einer andern Gruppe hinüber. Denn wenn bisher das Monument und seine Betrachtung als Hauptsache erschien, so kann nun ein Kunstwerk Ausgangspunkt für irgend einen witzigen oder empfindsamen Gedanken werden. Der Dichter steht vor dem Bilde, der Plastik, er hält einen geschnittenen Stein in der Hand (oder er versetzt sich doch in eine solche Situation), und was er sieht, regt ihn zur Aussprache an. Besonders gesucht werden spitzige Kontraste. Dionysos oder die „Trunkenheit" auf einem Amethyst, der ja gegen Trunkenheit feit;

1) APlan. 88. 105. 95 (Damaget). 179 (Archias). 182 (Leonidas).
2) APlan. 306 (Leonidas). APal. IX 777 (Philippos). Reichlichere Beschreibung z. B. auch APlan. 105.
3) APal. IX 713ff.
4) APlan. 97 (ἔμψυχον τὸ πλάσμα). 120 (Ἀρχελάου οἱ δὲ Ἀσκληπιάδου). 127. 136 (Antiphilos).
5) APlan. 96. 136. 98/9. 103/4.

Eros auf einem Weingefäß, ein zwiefaches Feuer; Apoll, die Daphne verfolgend, auf einem Hyazinth, dem Steine also, der nach Apolls Liebling heißt; die versteinerte Niobe, hier im Stein zu neuem Leben erweckt; — an solchen Motiven delektiert man sich.[1]) Beliebt ist die Anrede an eine Figur, die aufgefordert wird, das zu vollenden, was sie im Kunstwerk eben tut. „Armes Kind, trinke zum letztenmal an der Brust der Mutter, die vom Schwerte getötet daliegt; Mutterliebe pflegt auch im Tode noch das Kind." „Schwebe, Adler, zum Himmel empor mit deinen ausgebreiteten Flügeln, laß den zarten Ganymed nicht fallen und hüte dich auch, ihn mit den Krallen zu verletzen, damit Zeus nicht zürne."[2]) Das letzte ist latente Erotik, und der Liebesgott spielt natürlich die Hauptrolle auf diesem Gebiet. So sagt der Dichter dem kleinen Eros, der weinend an eine Säule festgebunden steht, er leide nur, was er andern getan. Oder er fragt, ob vielleicht der Gefesselte den Künstler selbst gefesselt habe.[3]) Oder er betrachtet aufmerksam einen geschnittenen Stein, auf dem Eros, in der einen Hand die Peitsche, in der anderen die Zügel, ein Löwengespann lenkt, von hoher Anmut umblüht. Und nun überkommt ihn die Angst, daß der Bezwinger wilder Tiere auch die armen Sterblichen nicht schonen werde.[4]) Ein andermal zeigt er die Amoretten, wie sie Waffen auf den Schultern tragen und groß damit tun, Tamburin und Thyrsos des Dionysos, den Blitz des Zeus, Schild und Helm des Ares, Apollons Köcher, Poseidons Dreizack und die Keule des Herakles. Wie kann man sich da wundern, daß sie die Menschen bezwingen, da sie den Göttern ihre Waffen abgenommen haben![5]) Oder das Bild gibt einen Gedanken ein, der minder allgemein und mehr auf eine bestimmte Person zugeschnitten ist. Wenn vier Siegesgöttinnen in einem ausgemalten Zimmer des kaiserlichen Palastes auf den Schultern Athene, Aphrodite, Herakles und Ares emportragen, so wird in dem Dichter Antipater der Wunsch rege, daß jede dieser Gottheiten den Kaiser Gaius mit der ihr eigenen Gabe versorgen möge.[6])

Es ist sehr bezeichnend, daß fast alles, was in dieser Art für uns vom Epigramm zu erwähnen war, aus späthellenistischer oder römischer Zeit stammt. Denn das meiste ist leichte Spielerei, für die noch die große hellenistische Zeit zu ernst ist. Auf eine mehr oder minder zierliche oder gezierte Pointe ist alle Aufmerksamkeit gerichtet; das Kunstwerk selbst, sei es real, sei es für diesen bestimmten Zweck erfunden, kommt nur so weit in Betracht, als es der epigrammatischen Absicht dient.

Anwachsen der Beschreibung bei Martial.

Von den Späteren hat Martial die Form etwas umgebildet, indem er ruhiger Beschreibung größeren Raum gab. So schildert er die bekannte Heraklesstatuette des Lysipp, ihre Haltung und die Attribute, erzählt dann von ihren früheren Eigentümern und schließt mit einem Kompliment für Vindex, der sie jetzt besitzt. Ein zweites Gedichtchen in catullischen Elf-

---

1) APal. IX 748—752. APlan. 129.

2) APal. VII 623 Aemilian (im Kranz des Philippos); bezieht sich auf ein Kunstwerk etwa von dem Motive wie des Epigonos *infans matri interfectae miserabiliter blandiens* (Plin. h. n. XXXIV 88) oder des Aristides von Theben *infans ad matris morientis ex volnere mammam adrepens* (XXXV 98). — Straton APal. XII 221.

3) APlan. IV 195—199.

4) APal. IX 221 Marcus Argentarius, im Kranz des Philippos.

5) APlan. IV 214. 215.

6) APal. IX 59.

silblern rühmt die Badanlage des Etruscus, das schöne Wasser, die Lichtfülle, den Marmorschmuck. Und dann wieder hat der Dichter ein metallenes Trinkgefäß in der Hand, er beschreibt das Material und die Darstellung: Eros Syrinx spielend auf einem Eber. Aber dabei bleibt es nicht, sondern nun soll die Schale gefüllt werden und so oft ausgetrunken, wie der Spender des Kunstwerks Buchstaben in seinem Namen hat. Vor- und Zunamen müßte der Dichter selbst trinken, wenn die gefällige Schöne ihn täuschen sollte, die er erwartet.[1]) — Das sind keine Epigramme im Sinne der griechischen mehr; die beiden erstgenannten begegnen sich nicht nur im Motiv, sondern auch in der Einzelform mit umfangreicheren beschreibenden Gedichten des Statius. Und bei dem dritten weist die ausgedehnte und ruhige Betrachtung auf einen anderen Einfluß hin: auf die Kunstbeschreibung des hellenistischen Epos. Daß dieses Urteil nicht fehlgeht, lehrt ein deutliches Anklingen an Ovid, der einmal mit den gleichen Worten wie hier Martial den Übergang vom Material zur künstlerischen Arbeit macht.[2])

im spätgriechischen Epigramm.

Auf griechischem Boden scheint in später Zeit die Entwicklung insofern einen ähnlichen Weg zu nehmen, als das beschreibende Element gelegentlich ein starkes Wachsen zeigt.[3]) Dafür ist besonders lehrreich eine lange Versinschrift aus der Kirche des Märtyrers Polyeukt in Konstantinopel[4]), ein „Epigramm“ im eigentlichen Sinne des Wortes also. Aber wie weit ist der Abstand von früheren Epigrammen! Es beginnt mit einem Lobe der Stifterin Juliana Anicia und geht dann auf den Bau selber ein, erst mit enthusiastischen Ausrufen, bald aber mit ruhigerer und ziemlich ausführlicher Beschreibung, wobei der in zwiefacher Reihe übereinanderstehenden Säulen, der goldgeschmückten Decke, der Fenster, der Steintäfelung an den Wänden, des Bildes (oder der Bilder) aus dem Leben Konstantins gedacht wird.[5]) Den Schluß macht wieder ein Preis Julianas. Die Ver-

---

1) Martial IX 43, VI 42, VIII 51.

2) *Materiae non cedit opus* VIII 51, 7 ∼ *Materiam superabat opus* Ovid Metam. II 5. (Vgl. noch *ebur nitidum* mit *niveum ebur*.)

3) Man kann außer dem folgenden auch das Epigramm des Julian auf Philoktet APlan. IV 113 heranziehen, wenn man es mit den älteren Epigrammen auf denselben Gegenstand, 111 und 112, vergleicht.

4) APal. I 10 v. 42—76. Dieses Stück ist von dem vorhergehenden abzutrennen. Denn 40/1 sind ein Abschluß (wie ja auch die Handschrift den neuen Beginn in 42 markiert), und das Folgende stand ἐν τῆι εἰσόδωι τοῦ αὐτοῦ ναοῦ ἔξωθεν τοῦ νάρθηκος πρὸς τὴν ἀψῖδα, nahe der Stelle des Konstantinsgemäldes, das nach V. 70 ὑπὲρ ἄντυγος αὐλῆς angebracht war. 1—41 hingegen haben im eigentlichen Kirchenraum gestanden nach der Bemerkung zu 31 ταῦτα μὲν ἐν τῶι ναῶι ἔνδοθεν κύκλωι περιγράφονται. Über die inschriftliche Verteilung von 42—76 läßt sich folgendes erkennen: Eine Randbemerkung, die von 59—61 reicht, besagt: τέσσαρές εἰσι πίνακες, ἐν οἷς ταῦτα περιγράφονται ἀνὰ στίχους πέντε ἢ καὶ ἕξ. Diese vier Abschnitte sind auch wirklich in der Handschrift markiert: erste Tafel 42—46, zweite 47—50, dritte 51—56, vierte 57—61. Dann ist am Rande zu V. 63 gesagt: ἔσχατός ἐστι πίναξ ὁ πρὸς τοῖς δεξιοῖς μέρεσι τῆς εἰσόδου, ἐν ὧι ἐπιγέγραπται ταῦτα. Mithin ist die „letzte Tafel“ keine von den vieren, sondern eine fünfte, die die Verse 62—76 trug. Die Verteilung nahm also auf die Sinnesabschnitte keine Rücksicht. — Vielleicht können die Kenner byzantinischer Baugeschichte diesem Material noch etwas abgewinnen.

5) Aus 53—55 folgt, daß es ein Langhaus war. 58/59 verstehe ich nicht ganz sicher. Doch sind mit den κόλποι ἐν ἀψίδεσσι χυθέντες wohl die Fenster gemeint, wie bei Chorikios in Marc. II, p. 118 Boiss. an der Stephanoskirche

knüpfung von Enkomion und Beschreibung ruft solche rhetorisch-poetischen Formen ins Gedächtnis, wie wir sie im letzten Kapitel erörtern werden, und es liegt nahe, einen Einfluß von dieser Seite her anzunehmen. — Das Gedicht ist frühjustinianisch[1]), und wenn man 800 Jahre weiter hinabgeht, so hat das deskriptive Element bei Manuel Philes, der unter den Paläologen die Linie des literarischen Epigramms fortsetzt, noch an Umfang gewonnen.[2]) Aber Philes ist nach Zeit wie nach Form und Geist „Byzantiner", und die Entwicklung, die der epigrammatischen Kunstbeschreibung unter seinen Händen zuteil wird, gehört nicht mehr in den Kreis, den wir uns vorgesetzt haben zu durchmessen.

6. STATIUS

Das Problem der beschreibenden Silven.

Eines des verwickeltsten Probleme in unserem Bereich stellen mehrere Gedichte des Statius, in denen Skulpturwerke, Bauanlagen, einmal auch ein Fest geschildert werden. Freilich scheint die Ansicht durchgedrungen zu sein, daß hier wie sonst die Formel „rhetorische Ekphrasis" alle Schwierigkeiten löse, und daß die sogenannten Progymnasmen, die Anfängerübungen der Rhetorenschule, Ausgangspunkt und Vorbild für die poëtischen Beschreibungen des Statius abgäben.[3]) Das ist schon chronologisch unmöglich,

---

zu Gaza über der zweistöckigen Säulenreihe die θυρίδες ἐν ἁψίδων γενόμεναι σχήματι vorkommen. Den Versen 72/3 über die Konstantinsgemälde kann ich nicht sicher entnehmen, was dargestellt war. πῶς προφυγὼν εἴδωλα θεημάχον ἔςβεσε λύσσην könnte man auf den Sieg über Maxentius, καὶ Τριάδος φάος εὗρεν ἐν ὕδασι γυῖα καθήρας auf die Taufe Konstantins beziehen, wenn die überhaupt erhört wäre. — Wunderlicherweise fehlt das wichtige Gedicht bei J. P. Richter, Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte, wo unter Nr. 448 nur zwei Verse daraus nach einem Zitat des Salmasius mitgeteilt sind.

1) Die Kirche ist etwa 527 beendet worden: v. Premerstein, Dioscorides phototypice editus, Leyden 1906, 9. Über Anicia vgl. denselben im Jahrb. d. kunsthistor. Samml. d. allerh. Kaiserhauses XXIV 115—124.

2) Manuel Philes ed. Miller, Paris 1855—57. Vgl. Krumbacher Byz. Literatur[2] 777. Eine Auswahl der kunstgeschichtlich wichtigen Gedichte gibt Muñoz im Repert. f. Kunstwissensch. XXVII, 1904, 391 ff. Die Texte sind schlecht, das literarische Problem unrichtig angefaßt. Die Linie kommt vom Epigramm her und hat mit sonstiger Ekphrasis wenig zu tun. Ein Beispiel, wo eine andere, rhetorische Form auf das Epigramm einwirkt, siehe unten S. 93[2].

3) Das Problem ist gestellt worden von Leo, De Stati Silvis, Ind. lect. Gotting. 1893. Seine Lösung „descriptio in Stati poesin devenit ex ludo et arte rhetorica" kann ich mir durchaus nicht zu eigen machen, wenngleich sie allgemeine Zustimmung gefunden hat. Was vollends diese Gedichte mit den Exkursen (παρεκβάσεις, egressus) der Redner zu tun haben sollen, die ja überdies nur zum Teil beschreibend waren, ist mir aus H. Peter, Der Brief in der römischen Literatur 113, nicht klar geworden. — Leo hat in dem genannten Aufsatz p. 9 auch gemeint, die Selbstwiederholungen bei Ovid aus der „Paraphrasis" der Progymnasmen herleiten zu können. (Aufgenommen und teilweise weitergeführt haben es Eggerding, De Heroidum Ovid. epistulis comment., Diss. Halle 1908, p. 236; Brück, De Ovidio scholasticarum declamationum imitatore, Diss. Gießen 1909, p. 47 sqq.) Ich halte das nicht minder für einen Fehlgriff. Bei jener Übung gilt es, denselben Gegenstand auf verschiedene Weise auszudrücken, um so die Gewandtheit im Denken und Sprechen zu steigern. Es liegt also im Wesen der Sache, daß diese Variationen über ein Thema unmittelbar nacheinander angefertigt werden. Ovid hingegen verwendet dieselben Motive, wie eben ein Dichter sich wiederholt, weil er im Augenblick nichts

da, wie sich später herausstellen wird, die Beschreibung eines Kunstwerks als Progymnasma bis in das vierte Jahrhundert hinein schlechterdings nicht existiert.[1]) Und vor allen Dingen muß von innen her folgendes erwogen werden: Progymnasmen sind Anfängerübungen, unseren einfacheren Schulaufsätzen etwa entsprechend. Die können wohl die Fähigkeit des Schilderns bei dem Lernenden stärken — dazu sind sie da —, aber sie können kaum auf die Stoffwahl, noch weniger auf die Gesamtform eines literarischen Kunstwerkes Einfluß erlangen, da bei ihnen selbst von künstlerischer Form nicht eigentlich die Rede sein kann. Mit etwas größerem Rechte ließe sich an die Kunstbeschreibungen der rhetorischen „Epideixis" und „Melete" denken, wenn sich die Silven nur nicht im ganzen und in den Einzelheiten von solchen Prunkvorträgen völlig unterschieden, und wenn von diesen durchaus mündlichen Erzeugnissen irgendeine Brücke zu den als Lesepoësie verfaßten „Büchlein" (*libelli*) des Statius führte.[2])

Gelingt es so mit Sicherheit, den vermeintlichen Anspruch der Rhetorik zurückzuweisen, so ersteht das Problem von neuem, und es empfiehlt sich, was es etwa sonst von ähnlichen Literaturerzeugnissen gibt, jedem einzelnen Gedicht zur Seite zu rücken, statt daß man eine einheitliche Formel sucht. Denn man darf daran erinnern, daß jene anderen Silven, die nicht Beschreibungen enthalten, auch ihrerseits komplizierte Gebilde darstellen, zu deren Entstehen Elegie, Epigramm, Lyrik und Epistel, wenn nicht noch andere Gattungen beigetragen haben[3]), und es ist unwahrscheinlich, daß die Beschreibungen einfacherer und einheitlicher Natur sind.[4])

Hercules Epitrapezius.

Das anmutige Gedicht, das nach dem „Tafelaufsatz des Novius Vindex" heißt (IV 6), sei zunächst betrachtet. Statius erzählt, wie er von ungefähr zur Erholung in den Säulenhallen des Marsfeldes spazieren gegangen sei. Da habe er plötzlich eine Einladung zu Vindex bekommen und eine unvergeßliche Nacht erlebt, verschönt nicht durch raffinierte Tafelgenüsse, sondern durch die freundschaftliche Gesinnung und die ernsten und heiteren

Eingang

Neues sagen kann oder unter Umständen will. Was er zuerst als eigenes Erlebnis in den Amores gebracht hat, scheint ihm neuer Verwendung fähig, als er die Heroiden dichtet: dann wird es zum Erlebnis anderer gewandelt; und noch einmal, als er die Ars schreibt: dann wird es in allgemeiner Form oder als Vorschrift gegeben. Und wenn den Verbannten in Tomi immer wieder dieselben Gedanken beschäftigen, ist das „Rhetorenschule"? Vor allen Dingen: Es handelt sich ja bei der παράφρασις gar nicht um eine Darstellungsform, die man nachahmen kann, sondern um die Übung des παραφράζειν, die die Gelenkigkeit des Denkens und Sprechens ausbilden soll. Man könnte also höchstens behaupten: Wenn Ovid die Kunst besitzt, dieselben Dinge zu verschiedenen Zeiten verschieden zu sagen, so verdankt er diese Fähigkeit den Übungen, die er als Schüler durchgemacht hat. Ich würde auch diese Behauptung für mehr als anfechtbar halten; jedenfalls aber kann sie keinen Anspruch darauf erheben, ein literarisches Problem zu lösen.

1) Über „Progymnasma" und „Melete" wird in Kap. 9 eingehender gehandelt werden.

2) Ganz abgesehen noch von der chronologischen Schwierigkeit. Denn die Beschreibung von Kunstwerken als Melete beginnt für uns erst mit Lukians Schrift περὶ τοῦ οἴκου und vielleicht nicht nur für uns (vgl. S. 86).

3) Leo a. O. Vollmer, Statii Silvae 25f.

4) Seltsam und ohne Analogie ist Properz II 31, die kurze Schilderung des palatinischen Apollontempels, die nur durch ein vorgesetztes Distichon dem Elegientypus angeähnelt wird und dann ganz plötzlich abbricht. Wohl ein Zufallsprodukt, ein Einfall, der denn auch mißlungen ist.



Gespräche. Dort sei er auch von den zahllosen Kunstwerken gefesselt worden, die die Kennerschaft des Gastgebers gesammelt, und vor allem habe ihn die Heraklesstatuette des Lysipp entzückt. — Dieser Eingang ist klärlich angeregt von Horazens Sermonendichtung. Auch Horaz geht „von ungefähr" auf der heiligen Straße spazieren, als ihn der gefährliche Schwätzer anpackt. Das „Diner des liebenswürdigen Vindex" erinnert an das „Diner des begüterten Nasidienus", bei dem es freilich mehr ergötzlich als erfreulich zuging, und von dem Horaz gerade das zu berichten weiß, was der Gast bei Vindex zum Glück nicht gefunden hat. Denn man hört den bewußten Gegensatz heraus, wenn Statius das Fehlen gastronomischer Gespräche dankbar rühmend hervorhebt. Auch an den kochkünstlerischen Vortrag, den Horaz sich von Catius halten läßt, muß man denken, und von den verschiedenen Qualitäten des Wildschweins ist hier wie dort die Rede.[1])

aus dem Sermo.

Beschreibung des Kunstwerks

Nun kommt bei Statius der Hauptteil, der sich mit dem Kunstwerk beschäftigt. In enthusiastischer Schilderung wird besonders der Gegensatz zwischen der Majestät des Dargestellten und der Kleinheit des Gegenstandes hervorgehoben und verschieden gewendet. Der Künstler wird gerühmt und über alle mythischen Schmiede erhoben. Dann betrachten wir die Statuette, ihren ruhig milden Ausdruck und ihre Haltung. Daran schließt sich ein Bericht von den Geschicken, die das kostbare Stück durchgemacht habe, wie es von einer berühmten Hand in die andere gekommen sei, um schließlich bei dem letzten Besitzer eine würdige und frohe Ruhe zu finden.

aus der Epigrammatik.

Für die Schilderung des Kunstwerks selber liegen die literarischen Parallelen beim Epigramm, wie sich denn die Verwandtschaft der Silven mit der Epigrammatik auch sonst zeigen läßt und von dem Dichter selbst in einer seiner Vorreden angedeutet wird.[2]) In einem Epigramm hat Martial gleichzeitig denselben Gegenstand behandelt, auch in ganz ähnlicher Weise, indem er zuerst die Statuette beschreibt, dann ihre Geschichte gibt, und mit wörtlichen Anklängen an Statius. Aber weil sich das Verhältnis zwischen beiden nicht unzweideutig bestimmen läßt, müssen die griechischen Epigramme herangezogen werden, um den Charakter des Silvengedichts zu beleuchten. Der echt epigrammatische Gegensatz zwischen der Majestät des dargestellten Gottes und der Kleinheit des Kunstwerks kehrt wirklich in einem Epigramm wieder, in dem es heißt: auf dem kleinen Kristall habe der Gemmenkünstler eine Gestalt eingeschnitten, die hinter dem großen Urbild nicht zurückstehe[3]); und etwas Ähnliches ist der beliebte Kontrast

---

1) St. 1 *Forte remittentem curas . . . cum patulis tererem vagus otia Saeptis* ∼ Hor. Sat. I 9 *ibam forte via sacra.* St. 3 *cena benigni Vindicis* ∼ H. II 8, 1 *Ut Nasidieni iuvit te cena beati?* Die gastronomischen Gespräche Hor. II 8, 43 ff, ferner II 4. St. 10 *cur Tuscus aper generosior Umbro* ∼ H. II 4, 40 *Umber et iligna nutritus glande rotundas curvat aper lances carnem vitantis inertem: nam Laurens malus est . . .*

2) Vorrede zu Buch II . . . *in arborem certe tuam* (II 3), *Melior, et psittacum* (II 4) *scis a me leves libellos quasi epigrammatis loco scriptos. eandem exigebat stili facilitatem leo mansuetus* (II 5), auf den Martial Epigramme gemacht hat. Zu der Frage vgl. Vollmer S. 33².

3) APal. IX 776 (Diodor) ἐν μικρῆι κρυστάλλωι . . . . . καὶ μεγάλης λείπομαι οὐκ ὀλίγον. Claudian, Carm. min. 51 *in sphaeram: Iuppiter in parvo cum cerneret aethera vitro, risit.*

von totem Stoff und lebendiger Form. „Der Gott hat sich dir gezeigt, Lysipp!" ruft Statius weiter aus, und sogleich denkt man an das häufig wiederkehrende Epigrammotiv, der Künstler müsse die Gottheit gesehen, Praxiteles die Aphrodite nackt gesehen, Timomachos den Aias rasend gesehen haben, um das Kunstwerk zu schaffen.[1]) Der nächste Gedanke: eine solche Schöpfung wäre nicht den Telchinen, nicht den Kyklopen, nicht dem Hephäst gelungen, erinnert an den Eingang des Gedichtes auf Domitians Reiterstatue, wo wir gleichfalls Einfluß des Epigramms feststellen werden.[2]) Und nun kommt die Charakteristik: Nicht wild blickt dieser Herakles, sondern so, wie ihn das Haus des schlichten Molorchos sah oder Auge im Tempelhain zu Tegea, oder wie er, vom ötäischen Scheiterhaufen in den Himmel emporgestiegen, den Nektar schlürft. Auch das klingt an Epigramme an: So wie Zeus dich zeugte in der langen Nacht, und wie Eurystheus dich kämpfen sah, und wie du dich von dem Scheiterhaufen in den Olymp emporschwangst, so erblicken wir dich hier im Bilde.[3])

Geschicke des Kunstwerks.

Dürfen wir also bisher das Vindexgedicht so charakterisieren, daß sich ein Strom epigrammatischer Motive in die Form des horazischen Sermo ergossen hat, so ist, was nun bei Statius über die Geschicke des Kunstwerkes folgt, von ganz anderer Art. Da läßt sich zunächst an Homer erinnern, der ja von irgendeiner Waffe gern erzählt, durch wessen Hände sie gegangen ist. Auf der anderen Seite finden wir über wirkliche Kunst-

1) Stat. 36 *deus ille, deus! ses que videndum indulsit, Lysippe, tibi.* APlan. 81 (Philippos) ἢ θεὸς ἦλθ' ἐπὶ γῆν ἐξ οὐρανοῦ εἰκόνα δείξων, Φειδία, ἢ σύ γ' ἔβης τὸν θεὸν ὀψόμενος. 216 (Parmenion, philippisch) Ὡργεῖος Πολύκλειτος, ὁ καὶ μόνος ὄμμασιν Ἥρην ἀθρήσας ... 160 Ἡ Παφίη ... φθέγξατο· ποῦ γυμνὴν εἶδέ με Πραξιτέλης (und die andern Epigramme auf die Knidierin). Hellenistisches Epigramm, Berl. Klass. Texte V 2, S. 77 χρυσῆν θηήσατο Κύπριν Ἀπελλῆς [γυμνὴν ἐκ μέλανος πό]ντου ἀνερχομένην. APlan. 179 (Archias) αὐτὰν ... Ἀπελλῆς τὰν Κύπριν γυμνὰν εἶδε. Ins Gegenteil gewandt APal. IX 505 οὐκ ἴδε Τερψιχόρην ὁ ζωγράφος ἀλλ' ἀπὸ τέχνας ψεύδεται ὀφθαλμοὺς δείκελον ἀτρεκίηι. Vgl. auch Philo Byzantius 3 (über das Zeusbild des Phidias) μακάριος ὁ θεασάμενος τὸν βασιλέα τοῦ κόσμου μόνος καὶ δεῖξαι δυνηθεὶς ἄλλοις τὸν κεραυνοῦχον. — Recht ähnlich im Motiv und vielleicht nicht aus Zufall ist Petrarca Son. 49: Ma certe il mio Simon fù in Paradiso, Onde questa gentil donna si parte; Ivi la vide e la ritrasse in carte, Per far fede quaggiù del suo bel viso.

2) Was vorhergeht: *hoc pectore pressus vastator Nemees* kann ich bisher nur aus Ovid Her. IX 61 belegen: *nempe sub his animam pestis Nemeaea lacertis edidit.*

3) St. 50 *nec torva effigies .... sed qualem parci domus admirata Molorchi aut Aleae lucis vidit Tegeaea sacerdos; qualis et Oetaeis emissus in astra favillis nectar adhuc torva laetus Junone bibebat.* APlan. 102 οἷον καὶ Κρονίδης ἔσπειρέ σε ... καὶ Εὐρυσθεὺς εἶδεν ... κὴκ πυρὸς εἰς Οὔλυμπον ἐκώμασας ... τοίην εἰκόνα σου βλέπομεν. Diese mehrgliedrige Form scheint innerhalb der Epigrammdichtung aus der zweigliedrigen entwickelt zu sein. Parrhasios bei Athen. XII 544[a] οἷος δ' ἐννύχιον φαντάζετο πολλάκι φοιτῶν Παρρασίωι δι' ὕπνου, τοῖος ὅδ' ἔστιν ὁρᾶν. Anth. Plan. I 54 οἷος ἔης φεύγων ... τοῖον ἐχάλκευσέν σε Μύρων. Anth. Plan. 101 οἵωι Θειοδάμας πρὶν ὑπήντεεν Ἡρακλῆι τοῖον ὁ τεχνίτης τὸν Διὸς εἰργάσατο. — Später ist auch im Progymnasma des 5. Jahrhunderts etwas Ähnliches typisch: ἀνάκειται τοίνυν οὐχ οἷον Ἕκτωρ εἶδε μαχόμενον, ἀλλ' οἷον εὗρε μετ' αὐτὸν ἡ σκηνή Walz Rhet. Gr. I 404. ἀνάκειται Μήδεια οὐχ οἵαν ... οὐδὲ οἵαν ... ἀλλ' οἵαν ... Walz 400. — Das allgemeine Formschema geht überhaupt weiter; vgl. Philostr. Εἰκ. II 9 ἄπεισι δὲ οὐχ ὥσπερ ἡ τοῦ Πρωτεσίλεω ... οὐδ' ὥσπερ ἡ τοῦ Καπανέως ... ἀλλὰ ... ferner Ovid Am. I 10, 1 ff. Stat. Silv. III 1, 39 ff. Martial VIII 50. Priapea 16.

werke historische Nachrichten, an die man hier denken könnte, bei Lukian zu einigen Bildbeschreibungen; Plinius notiert manches der Art, und auch bei den älteren Kunstschriftstellern hat dieses Moment nicht gefehlt. Doch gewiß ist hier an literarische Vorbilder überhaupt nicht in erster Linie zu denken, sondern die Gespräche der interessierten Gesellschaft, vielleicht Erzählungen des Gastgebers haben, in dieser Partie unmittelbar Stoff und Anregung hergegeben.

Equus Domitiani. **Eingang aus der Epigrammatik.** Das Gedicht auf die Reiterstatue Domitians (I 1) beginnt mit einer Reihe erregter Fragen: „Was ist das für ein Riesenwerk? Ist es fertig vom Himmel gefallen? Oder haben es die Kyklopen gemacht? Oder Pallas?“ Dergleichen kommt wieder aus dem Epigramm, gerade dem Epigramm, das sich mit Kunst und Bauwerken beschäftigt. So heißt es bei Antipater von Sidon: „Welcher Kyklop hat dieses steinerne Grabmal der Semiramis erbaut? Oder welche Giganten haben es getürmt?“ Und das Epigramm des Archimelos auf Hierons Prachtschiff begann: „Wer hat dieses Riesenfahrzeug erbaut?“ Und das wird durch eine Reihe von Fragen fortgeführt, bis die Antwort kommt: „Wahrlich, die Giganten haben es zum Himmel emporgezimmert.“[1])

Analogie für die Beschreibung in der Historie. Es folgt ein Vergleich mit dem trojanischen Pferd, dann wird der Platz bezeichnet zwischen Cäsartempel, den beiden Basiliken und der Concordia. Darauf beschreibt das Gedicht Reiter und Roß, um schließlich noch ein paar Worte über die Aufrichtung des Monuments zu sagen. Bei der Schilderung des Pferdes könnte man sich an ein vorher erwähntes Epigramm des Philippos auf Lysipps Pferd erinnern, zumal eben dieses Werk nachher von Statius zum übertrumpfenden Vergleich herbeigezogen wird. Doch das eigentlich Epigrammatische würde dann gerade fehlen. Und für das Ganze liegt die nächste Analogie auf einem sehr anderen Gebiet. Prokop gibt in seinem Buch über die Bauten Justinians ein Bild von dessen Reiterstatue. Sieht man davon ab, daß er die Reihenfolge von Reiter und Roß umkehrt, so sind die Ähnlichkeiten überraschend. Domitian scheint auszuschauen, ob der Palast sich nach dem Brande neu und schöner erhebt, und ob die Jungfrauen im Vestatempel ihre Pflicht erfüllen; seine Rechte gebietet Frieden, auf der Linken schwebt die Gestalt der Athene. Justinian blickt nach Osten, wie wenn er gegen Persien reite, in der Linken trägt er die Weltkugel (die nun beschrieben wird), die Rechte streckt er gegen Osten aus, und seine Handbewegung weist die Barbaren zur Ruhe.[2]) Do-

1) Antipatros APal. VII 748 τίς τόδε μουνόγληνος ἄπαν δωμήσατο Κύκλωψ ..... ἢ ποῖοι .... ἀνυψώσαντο Γίγαντες .... Ἀθωέος ἶσον ἐρίπναι ... Archimelos bei Athen. V 209 τίς τόδε σέλμα πέλωρον ἐπὶ χθονὸς εἵσατο; ποῖος κοίρανος .... πῶς δὲ .... ἢ τίνι γόμφοι τμηθέντες πελέκει τοῦτ᾽ ἔκαμον τὸ κύτος ἢ κορυφαῖς Αἴτνας παρισούμενον ἢ τινι νασῶν .... ἦ ῥα Γίγαντες τοῦτο πρὸς οὐρανίας ἔξεσαν ἀτραπίτους. Vgl. auch Philo Byzant. 6 γίγαντες γὰρ ἢ των Ἀλωέως παίδων οἱ τὴν ἐς οὐρανὸν ἀνάβασιν εἰργάσαντο ὄρεσι χωνύοντες τὸν οὐ ναὸν ἀλλ᾽ Ὄλυμπον. Vgl. ferner APlan. 172 αὐτά που τὰν Κύπριν ἀπηκριβώσατο Πάλλας, APlan. 145 οὐ βροτὸς ὁ γλύπτας· οἵαν δέ σε Βάκχος ἐραστὰς εἶδεν ὑπὲρ πέτρας ἔξεσε κεκλιμέναν (wo ein zweites Motiv hereinspielt, das oben S. 63[1] behandelt worden ist) und Martial VI 13 mit Statius v. 5.

2) Statius: *prospectare videris, an* ... ∼ Prokop (de aedif. I 2): βλέπει δὲ πρός ἀνίσχοντα τὸν ἥλιον, τὴν ἡνιόχησιν ἐπὶ Πέρσας, οἶμαι, ποιούμενος. St: *dextra vetat pugnas, laevam Tritonia virgo non gravat* (diese wird beschrieben) ∼ Pr: καὶ φέρει μὲν χειρὶ τῆι λαιᾶι πόλον (wird beschrieben), προτεινόμενος δὲ

mitians Roß hebt den Kopf und will vorwärts stürmen, ein Vorderhuf ruht auf dem Haupte des gefangenen Rheines. Dem Rosse Justinians sieht man an, wie es vorwärts eilt, der linke Vorderfuß ist gehoben, der andere steht auf einem Steine auf.

Ersichtlich geht die Übereinstimmung weiter, als daß man die Gleichheit des Gegenstandes allein verantwortlich machen könnte. Vielmehr wird ein wenn auch noch so entfernter, literarischer Zusammenhang unabweisbar. Wie etwa das prokopische Buch geschichtlich einzuordnen sei, wurde oben kurz angedeutet. Für Statius ergibt sich daraus, daß ihm die Anregung aus hellenistischer Prosaliteratur historischen Charakters (im weitesten Sinne) zugekommen ist. Dies nun im einzelnen zu präzisieren, langt unser Material durchaus nicht zu. Es läßt sich an die periegetische und kunstgeschichtliche Schriftstellerei denken. Und vielleicht darf auch mit Rücksicht darauf, daß Statius dem Kaiser sein Gedicht am Tage nach der Enthüllung des Standbildes überreicht hat, an das erinnert werden, was über literarische Publikationen bei Einweihungen und dergleichen Anlässen fragweise vermutet wurde.[1])

Kalendae Decembres.

Insofern ließe sich auch das Gedicht über die Via Domitiana (IV 2) hier heranziehen, das freilich sehr wenig von eigentlicher Beschreibung enthält, und jedenfalls gehört unter diesem Gesichtspunkt die letzte Silve des ersten Buches hierher, die das Volksfest vom 1. Dezember beschreibt.[2]) Der Dichter beginnt mit dem Regen von Süßigkeiten und Näschereien, der über die Sitze des Theaters niedergeht. Dann betreten Scharen von Dienern mit Speisen und Getränken die Ränge und teilen ihre Gaben unter das wartende Volk aus, das sich ohne Unterschied von Stand und Geschlecht an dem Tische des Kaisers niedergelassen hat. Nun wird es durch Kämpfe zwischen bewaffneten Weibern und Zwergen unterhalten, die, als der Tag sich schon neigt, Spielleuten und Tänzerinnen den Platz räumen. Dann geht eine Wolke von Perlhühnern und Fasanen über die Menge nieder, mehr als man aufraffen kann. Und wie jetzt die Nacht hereinbricht, wird die Arena prächtig erleuchtet, und ein fröhliches Gelage macht den Beschluß.

Analogieen in der Historie.

Wo liegen die Parallelen?[3]) Denken kann man an das Hochzeitsmahl, das Hippolochos in einem früher erwähnten Briefe schildert. Da werden auch Geschenke, Lebensmittel und Kostbarkeiten, an die Gäste verteilt.

τὴν χεῖρα τὴν δεξιὰν εἰς τὰ πρὸς ἀνίσχοντα ἥλιον καὶ τοὺς δακτύλους διαπετάσας ἐγκελεύεται τοῖς ἐκείνηι βαρβάροις καθῆσθαι οἴκοι καὶ μὴ πρόσω ἰέναι. Damit mag dann verglichen werden die Ἔκφρασις Ἀλεξάνδρου in den Progymnasmen des Nikolaos: Walz, Rhet. Graeci I 411.

1) S. oben S. 44.

2) Sie ist in Hendekasyllaben geschrieben. Auch der jüngere Plinius verfaßte Beschreibungen in diesem Metrum: Epist. IV 14.

3) Die ἔκφρασις Καλανδῶν der Progymnasmen (Libanius IV 1053 Reiske) hat mit diesen Beschreibungen eines bestimmten Festes nichts zu tun. Ebensowenig die Festbeschreibungen bei Ovid, deren Abhängigkeit von den Progymnasmen C. Brück, De Ovidio scholasticarum declamationum imitatore (Diss. Gießen 1909) 30, zwar behauptet, aber nicht bewiesen hat, und die, da sie vorwiegend in den Fasten stehen, weit eher in den Aitia des Kallimachos ihre Vorbilder gehabt haben. Auch Amores III 13 ist ja ganz offensichtlich ein Aition, das nur durch den Anfang und den Schluß zur Liebeselegie gestempelt wird.

Freilich ist es ein enger Kreis, und es fehlt das Merkmal der Öffentlichkeit. Darum stehen die großen öffentlichen Aufzüge näher, etwa der Triumph des Aemilius und die alexandrinische Prozession, die wir aus Kallixeinos kennen. Und doch unterscheiden sich diese Gegenstände wieder fühlbar besonders dadurch, daß die Schilderung auf die zuschauende Menge keine Rücksicht nimmt. Aber in einer ähnlichen Beschreibung des Polybios schließt sich an den Umzug das dem Volke bereitete Mahl. Und von einem Fest, das Antiochos in Daphne gab, haben wir aus Poseidonios ein Stück Beschreibung: Da werden ganze Braten an das Volk verteilt, lebendes Geflügel und Wild und wunderbar reiche Geschenke.[1]) Auch bei den späteren Historikern und gerade aus der Zeit Domitians fehlen solche Beschreibungen durchaus nicht, wenngleich sie kürzer und mehr notizenhaft sind.[2])

Also wieder ist es historische Schriftstellerei, in der wir die nächsten Übereinstimmungen finden. Nur daß wir wohl für Statius die Vorbilder minder in hoher Geschichtschreibung suchen müssen als in niedrigeren Regionen. Und wieder wird es gestattet sein zu fragen, ob nicht eine Art von Berichterstattung regelmäßig oder häufig neben den großen Volksfesten einherlief. Man wird auch nicht die Fäden zwischen Statius und der eben herbeigezogenen Literatur mit der Begründung durchschneiden dürfen, daß hier die Ähnlichkeiten nur sachlich seien und für literarischen Zusammenhang nicht beweisend. Wir meinen eben, daß zu dem kulturhistorischen Ganzen eines solchen Riesenfestes auch die Beschreibung gehört, und wenn man nicht zögern wird, hellenistische Feste und Feste der römischen Kaiserzeit in geschichtliche Beziehung zu setzen, dann müssen in gleicher Weise auch die Festbeschreibungen verknüpft werden.

Villenbeschreibungen. Noch bleiben die beiden Gedichte zu besprechen, in denen Statius zum Dank für gastliche Aufnahme die Villenbesitzungen seiner Freunde beschreibt.[3]) So ähnlich die Komposition, so verschieden der Eingang. Das **Eingang.** erste Mal beginnt eine enkomiastische Empfindung: „Wer das Landgut des Vopiscus in Tivoli besucht hat, der kennt wundervolle Sommerkühle. Voluptas selbst hat den Bauplan zeichnen helfen, und Venus hat ihre Düfte über das Ganze ausgegossen. Welch unvergeßlichen Tag hab' ich dort genossen!" In die Erinnerung des Erlebten, die an die horazische Sermonenpoesie anzuknüpfen scheint, meint man Töne der horazischen Lyrik und des Epigramms hineinklingen zu hören, alles freilich sehr von fern und zu einheitlichem Stimmungsausdruck verschmolzen.[4]) Das andere Gedicht auf die Sorrentiner Villa des Felix setzt mit ruhiger Schilderung ein: „Es liegt zwischen Sorrent und Kap Minerva hoch über dem Meere ein

---

1) Poseid. Frg. 31 (FHG III 263) bei Athen. V 210 und XII 540; ferner Ptolemaios VII (FHG III 187) bei Athen. XII 549.

2) Vgl. die Stellen aus Sueton und Dio Cassius in Vollmers Statius S. 303.

3) I 3 Villa Tiburtina Manlii Vopisci, II 2 Villa Surrentina Pollii Felicis. Daß die gleichmäßige Anordnung auf die „Rezepte der Rhetorenschule" zurückzuführen sei (Vollmer S. 30), dafür gibt es m. W. nicht den Schatten eines Beweises.

4) Lyrik: mit *cernere si quis ... potuit, ... illum nec ... latravit Sirius astro nec gravis aspexit Nemeae frondentis alumnus* vgl. Horaz Od. IV 3 *quem tu, Melpomene, semel* .... Epigramm: zu V. 9—12 (womit I 5, 31 und I 1, 5 zusammenzunehmen sind) vgl. APlan. 172 αὐτά που τὰν Κύπριν ἀπηκριβώϲατο

Aufbau.

Landhaus in den fruchtbarsten Weinbergen. Hierher führte mich, als ich auf dem Wege von Neapel nach Rom war, die liebenswürdige Einladung der Besitzer." Von zwei Seiten hat dieser Eingang Anregung empfangen. Einmal vom Epos: so formen Vergil, Ovid und Statius selbst in der Thebais nach dem Vorbilde Homers landschaftliche Schilderungen.[1]) Von der anderen Seite aber erinnert der Ich-Bericht an die Sermonenpoesie und den Eingang des Vindexgedichtes, der ihr entstammt. Hier bringt noch die genaue und doch in den poetischen Stil übersetzte Ortsangabe „Wie ich gerade in die Via Appia einbiegen wollte" einen leisen und allgemeinen Anklang an Horazens „Reise nach Brindisi" hinzu. Diese Anlage führt darauf, daß der Dichter zunächst die Landungsstelle beschreibt, dann eine Porticus, die sich zur Villa emporwindet: Es ist der Weg, den er selbst gegangen ist. Wenn das zweite Gedicht solche anmutige Bewegung vor dem ersten voraus hat, so teilt es mit ihm von da ab die allgemeine Anordnung. Den Anfang bilden die Reize der Natur, es folgen die Baulichkeiten und die Kunstwerke in ihnen; darauf lenkt die Dichtung das eine Mal über die Wasseranlagen, das andere Mal über die Weinberge zur mythischen Scene, in der die Flußgötter, Nymphen und Satyrn ihr Wesen treiben, und wendet sich am Schluß dem Herrn dieser Besitzung zu, der auf ihr seiner philosophischen und poetischen Muße lebt, und dem Lobpreisung und Segenswunsch zuteil wird.

Die Schilderung ist durchaus panegyrisch und überschwenglich. Worte können so reiche Mannigfaltigkeit nicht erreichen noch erschöpfen. Also verzichtet der Dichter von vornherein darauf, Teil für Teil in räumlicher Abfolge aneinander zu reihen, er zieht nur die wichtigsten Dinge in Gruppen zusammen, die mit etwas steifen und eintönigen Übergängen verbunden werden.

Vorbilder in der Historie.

Wo wir die Parallelen für die Villenschilderungen zu suchen haben, darf nun nicht mehr zweifelhaft sein. Hier kann in der Hauptsache nur die hellenistische Historie in dem oben gezogenen Umfang des Wortes in Betracht kommen. Und in der Tat, die einzelnen Räume auf den Prunkschiffen des Ptolemaios und Hieron werden von Kallixeinos und Moschion mit ganz ähnlichen Strichen gezeichnet. Aber diese Autoren machen doch den Versuch einer räumlichen Anordnung und sollen deshalb lieber nachher mit anderen römischen Literaturerzeugnissen verglichen werden. Für Statius

---

Πάλλας und oben S. 64[1]. Die Erinnerung in V. 13/14 *o longum memoranda dies! quae mente reporto gaudia* ... hat ihre Entsprechung in IV 6, 17 *o bona nox* ... und läßt an Horaz Sat. I 5, 43 *o qui complexus et gaudia quanta fuerunt!* denken.

1) *Est inter* .... *huc me* ...... *facundia Polli detulit* . . ., dazu vgl. Verg. Aen. II 20 *Est in conspectu* ...... *huc se* ... *condunt.* Ovid Met. I 568 *Est nemus* ..... *conveniunt illuc* .... Her. XII 67 *Est nemus* .... *venimus illuc* .... Stat. Theb. II 32 *Est locus* .... *illic* .... *deducit equos.* X 84 *Stat super* .... *huc se caeruleo libravit ab aethere virgo.* Homerische Vorbilder: Ν 32 ἔστι δέ τις σπέος εὐρύ ... ἔνθ' ἵππους ἔστησε .... Λ 722 ἔστι δέ τις ποταμός .... ἔνθεν .... — Ich weise darauf hin, daß C. Brück, a. a. O. 26 ff, die analogen Fälle bei Ovid (übrigens in Einklang mit der herrschenden Ansicht) durch den Einfluß der Rhetorenschule erklärt, weil — unter den Progymnasmen auch die ἔκφρασις τόπων begegnet. Man muß gegenüber solchen Behauptungen immer wieder auf die gerade Linie hinweisen, die von Homer herkommt.

finden sich die nächsten Entsprechungen bei Josephus, der schon vorhin als ein Fortsetzer hellenistischer Technik erkannt wurde. Hier kommt seine Schilderung des Herodespalastes in Betracht.

Da haben wir zu Anfang dieselbe Beteuerung, daß die Sprache solche Herrlichkeit zu schildern gänzlich unvermögend sei. Dann begegnen hier wie dort allgemeinste Angaben über die einzelnen Räume, ihre Größe, Zahl und mannigfache Gestaltung. Besonders wird die bunte Pracht kostbarer Marmortäfelung gepriesen, ferner die vergoldeten Kassettendecken und die reichen oder durch Kunstwert hervorragenden Schmuckstücke, die in den Zimmern verteilt sind. Dann führt die Beschreibung hinaus zu den Gartenanlagen mit ihrem Reichtum fließenden Wassers, das in klare Becken gefaßt ist. So wenigstens beim Herodespalast und bei der Tivolivilla, während auf der Sorrentiner Besitzung Obstgärten und Weinberge den Beschluß machen.[1])

Balneum Etrusci.

Bäder, wie sie in beiden Gedichten des Statius erwähnt werden, begegnen in einer anderen, weit skizzenhafteren Beschreibung, die Josephus von dem Kastell Masadan entwirft, und begegnen auch unter den Gemächern auf dem Riesenschiffe des Hieron.[2]) Es lohnt, diesen Nebenumstand zu erwähnen, weil auf solche Weise das Gedicht des Statius „Auf das Bad des Claudius Etruscus“ (I 5) sicher eingeordnet werden kann. Sonst möchte jemand, trotz aller engen Beziehungen zu den vorher besprochenen Stücken, versucht sein, die unter Lukians Namen gehende Rede, „Hippias oder das Bad“ betitelt, hier heranzuziehen und so die Ansicht von dem rhetorischen Ursprung der beschreibenden Silvengedichte doch noch zu stützen. Der genaue Charakter des lukianischen Werkchens, d. h. die Gelegenheit, bei der es vorgetragen wurde, läßt sich nicht völlig sicher bezeichnen. Doch beginnt es mit einem Preise des Architekten und schildert dann rühmend sein Werk, den Thermenbau, so daß wir es wohl irgendwo in der Gegend der Lob- oder Prunkrede anzusiedeln haben. Der griechische Rhetor ist sehr viel ausführlicher als der römische Dichter und macht im Gegensatz zu diesem den Versuch, die einzelnen Räume der Thermenanlage nebenein-

---

1) Stat. II 2, 36 *non ...... innumeras valeam species cultusque locorum Pieriis aequare modis* ~ Jos. V § 176 ... ἡ τοῦ βαςιλέως αὐλὴ παντὸς λόγου κρείςςων· οὔτε γὰρ πολυτελείας οὔτε καταςκευῆς τινος ἔλειπεν ὑπερβολήν. (Vgl. VII § 132 vor der Schilderung des Triumphzuges ἀμήχανον δὲ κατὰ τὴν ἀξίαν εἰπεῖν τῶν θεαμάτων ἐκείνων τὸ πλῆθος καὶ τὴν μεγαλοπρέπειαν ...) § 177 wird dann etwa zu lesen sein ἀλλὰ τετείχιςτο μὲν ἅπαςα τριάκοντα πήχεις τὸ ὕψος κύκλωι κατ' ἴςον διάςτημα κεκοςμημένη (-μένοις codd.) πύργοις, διείληπτο δὲ (so mit cod. L) ἀνδρῶςι τε μεγίςτοις καὶ εἰς ξενῶνας ἑκατοντακλίνους. Marmorschmuck: Jos. ἀδιήγητος μὲν ἡ ποικιλία τῶν λίθων ἦν, ςυνῆκτο γὰρ πολὺς ὁ πανταχοῦ ςπάνιος (?) ~ Stat. I 3, 35 f.; II 2, 85 ff Decken: Jos. θαυμαςταὶ δὲ ὀροφαὶ μήκει τε δοκῶν καὶ λαμπρότητι προκοςμημάτων ~ Stat. I 3, 35 *auratas trabes*. Goldene und silberne Geräte: Jos. πᾶςίν γε μὴν (τοῖς οἴκοις) ἀποςκευαὶ (etwa Borde? vgl. ποτηρίων παραςκευαί Ath. V 207e) πλήρεις καὶ τὰ πλείω τῶν ἐν ἑκάςτοις (-ςταις?) κειμένων ἐξ ἀργύρου καὶ χρυςοῦ ~ Stat. I 3, 47 ff; II 2, 63 ff. Wasserbecken: Jos. § 181 ~ Stat. I 3, 64 ff.

2) Silven I 3, 43; II 2, 17. Josephus VII § 290 ἡ τῶν οἰκημάτων ἔνδον καὶ ςτοῶν καὶ βαλανείων καταςκευὴ παντοία καὶ πολυτελὴς ἦν, κιόνων μὲν ἁπανταχοῦ μονολίθων ὑφεςτηκότων, τοίχων δὲ καὶ τῶν ἐν τοῖς οἰκήμαςιν ἐδάφων λίθου ςτρώςει πεποικιλμένων. Athen. V 207e ἦν δὲ καὶ βαλανεῖον τρίκλινον πυρίας χαλκᾶς ἔχον τρεῖς καὶ λουτῆρα πέντε μετρητὰς δεχόμενον ποικίλον τοῦ Ταυρομενίτου λίθου.

ander zu ordnen. Sonst sind es dieselben Dinge, die er hervorhebt, die Fülle des einströmenden Lichtes, die Pracht des Schmuckes, insbesondere der Marmorvertäfelung. Trotzdem scheint es mir ganz klar, daß das Zusammentreffen für rhetorischen Ursprung der Statiusgedichte durchaus nichts beweist. Lukian und Statius setzen vielmehr die gleichen Literaturformen als Vorbild voraus, das kurze und wenig eingehende Gedicht freilich nur im Sinne einer allgemeinsten Anregung.

Überhaupt werden wir an solche allgemeinen Anregungen für die beschreibenden Silven des Statius oft genug eher denken müssen als an genau befolgte Muster, und bei so mannigfacher literarischer Abhängigkeit darf nicht übersehen werden, welchen Anteil das „Erlebnis" an seinen Schilderungen hat Die Literatur weist ihn auf das Leben, das Leben auf die Literatur, und aus diesen hin- und widerlaufenden Beziehungen ergeben sich Kunstformen von kompliziertem literargeschichtlichem Wesen. —

Die Villenbeschreibungen des Statius dienen in späterer Zeit dem Apollinaris Sidonius zum Vorbild, als er das prächtige, auf einer Rhôneinsel belegene Schloß des Galliers Pontius Leontius schildert.[1]) Doch verrät hier und da größere Genauigkeit der Angaben den Einfluß, der von einigen Villenbeschreibungen in den Briefen des jüngeren Plinius ausgeht. Diesen wendet sich jetzt die Betrachtung zu.

7. BRIEF

Die antike Briefliteratur ist in weiter Ausdehnung kunstmäßiger als die moderne. Und doch täte man unrecht, hier von mißleitetem Stilgefühl zu sprechen oder zu tadeln, daß die Kunstprosa in ein Gebiet eingedrungen sei, daß ihr nicht gebühre. Denn es ist offenbar, daß Briefe sehr häufig nicht als intime Billetts an den einzelnen gingen und nur auf diesen berechnet waren, sondern daß sie in einem größeren Kreise zirkulieren, auch vorgelesen werden sollten. Damit aber gehörten sie halb oder ganz zur Literatur und gestatteten nicht nur, sondern forderten für antikes Empfinden kunstmäßige Ausgestaltung in der gesamten Anlage, wie in Wortwahl und Rhythmus. Seitdem man überdies gewohnt war, die Korrespondenz lebender oder verstorbener Berühmtheiten gesammelt in Buchform dem Publikum preiszugeben, mag oft genug der leise oder lautere Gedanke an künftige Veröffentlichung den Charakter des Schreibens bestimmt haben.

Pliniusbriefe. Dieser Gattung stilisierter Epistolographie gehören, wie bekannt, die Briefe des jüngeren Plinius an.[2]) In jedem wird irgend ein Gegenstand

---

1) Carmen XXII: Burgus Pontii Leontii. Siehe die Konkordanz der Vorbilder in der Ausgabe des Monum. Germ.

2) Wenn Schanz, Röm. Literaturg. II 2, 226 es seltsam findet, „daß sehr oft der Inhalt seiner Briefe keinen anderen Berührungspunkt mit der Person, an die sie gerichtet sind, hat, als die Adresse" (was wir ja übrigens zu beurteilen häufig gar nicht imstande sind), so gibt es auch dafür moderne Parallelen. Schreibt doch selbst Fontane, der wahrhaftig das talent épistolaire besaß, einmal an einen Freund: „Es drängt mich ein paar Worte darüber aufzuschreiben, und ich gebe ihnen Deine Adresse" (Briefe, Zweite Sammlung, I 265).

allgemeinerer oder besonderer Art behandelt, irgend ein Vorgang oder Erlebnis berichtet, und es kann nicht wundernehmen, wenn das, was er eben gesehen hat oder sieht, ihm den Stoff zu einer Beschreibung liefert. So hat er vor kurzem auf einer Reise die Quelle des Clitumnus, auf einer anderen den merkwürdigen vadimonischen See mit seinen schwimmenden Inseln kennen gelernt, und die Landschaftsbilder in seiner Erinnerung regen ihn zum Briefschreiben an, wobei er voraussetzt, daß er dem Empfänger etwas Neues und Erfreuendes mitteilen werde. Oder er hat die Bronzestatuette eines alten, sehr realistisch aufgefaßten Mannes erworben und will sie in den Jupitertempel stiften. Er beschreibt sie dem Adressaten exakt, wie man das damals konnte, und bittet ihn ein Postament zu besorgen. Oder er charakterisiert kurz zwei Villen am Comersee, da sein Freund auch gerade mit Bauen beschäftigt sei wie er selbst.[1])

Villen. Hier müssen zwei ausführliche Villenbeschreibungen eingehender betrachtet werden. Plinius zieht sich aufs Land zurück, da äußert ihm sein Freund Befürchtungen wegen des Klimas. Das andere Mal fragt ihn ein zweiter, warum er gerade dorthin und an keinen anderen Ort gegangen sei. Das gibt ihm Gelegenheit, den betreffenden Adressaten seine Besitzung ausführlich zu beschreiben.[2])

Beschreibungstechnik. Diese Beschreibungen sind von bemerkenswerter Länge, so daß ihnen darin kaum ein anderes Stück der Sammlung gleichkommt, keines sie übertrifft. Ein gewisses Mißverhältnis hat der Verfasser selbst empfunden. Er hofft zum Schluß, das Lesen würde dem Empfänger nicht lästiger sein, als das Betrachten ihm geworden wäre. Außerdem müsse man der Freude des Begründers und Besitzers etwas nachsehen. Und schließlich schreibe der Gegenstand selbst dem Darsteller das Gesetz des Umfangs.[3]) Die Disposition wird zu Beginn unbefangen angedeutet: Hinweg, Besitzung, Landschaft das eine Mal, Klima, Besitzung, Landschaft das andere[4]), und diese Gliederung wird deutlich innegehalten. Der eigentliche Villenkomplex bot die größten Schwierigkeiten. Denn er besteht aus einer großen Zahl aneinandergereihter Wohnräume und Gartenstücke, die als Ganzes nur sehr schwer zu einer einheitlichen Übersicht zu zwingen waren. Plinius wählt die Form des Spazierganges.[5]) Aber er fügt nicht immer nur Stück an

---

1) Clitumnus: VIII 8. Vadimonis lacus: VIII 20. Die Statuette III 6. Die Villen am Comersee: IX 7.

2) Laurentinum: III 17. Tusci: V 6. Zur sachlichen Erklärung: Winnefeld, Arch. Jahrb. VI (1891) 201 ff. Rostowzew, ebenda XIX (1904) 103 ff. — Der Anfang erinnert an Horaz Ep. I 16: *Ne perconteris meus, optime Quincti, arvo pascat erum an bacis opulentet olivae .... scribetur tibi forma loquaciter et situs agri* usw.

3) V 6 gegen Ende. Zu *praeterea indulsi amori meo* sei eine moderne Analogie gestattet. Fontane, Briefe, Zweite Sammlung, I 172 ff, gibt den Berliner Freunden eine ausführliche Ekphrasis seines Londoner Wohnhauses und rechtfertigt sich gewissermaßen: „Ich beschreibe dies so ausführlich, weil ich es ganz reizend und nachahmenswert finde." — Daß der Brief nicht zu lang werden dürfe, wird als Vorschrift von der Theorie des Briefstils ausgesprochen: Demetrios Π. ἑρμην. 228.

4) *Desines mirari cum cognoveris gratiam villae, opportunitatem loci, litoris spatium. — Atque adeo, ut omnem de me metum ponas, accipe temperiem caeli, regionis situm, villae amoenitatem.*

5) V 6, 40 ... *nisi proposuissem omnes angulos tecum epistula circumire.*

Stück, sondern knüpft gelegentlich das eine mit einem weiter vorher genannten zusammen, um so einen etwas größeren Komplex zu gewinnen. Und vor allem dient diesem Zweck die Beschreibung der Aussichten, an die er überhaupt liebevollstes Interesse wendet. So führt er einmal[1]) zu zwei Säulengängen, die zusammen ein D bilden, er nennt den hübschen freien Platz, den sie einschließen, dann einen heiteren Innenhof (*cavaedium*), der der Mitte der Säulengänge gegenüberliegt, und gelangt schließlich zu einem Speisezimmer (*triclinium*). Hier macht er Halt und schildert die Aussichten. Nach drei Seiten erblickt man das Meer, nach der vierten wandert das Auge über Hof, Säulengang, freien Platz, abermals Säulengang zu den Wäldern und den fernen Bergen und wiederholt so in umgekehrter Richtung den Weg, den der Leser vorher zurückgelegt hatte. Das „tuscische" Landgut[2]) wird durch mehrere Fixpunkte zu ordnen und zu gruppieren gesucht. Der eine ist gleich am Anfang die große Porticus; vor ihr erstreckt sich eine Gartenterrasse (*xystum*) mit Buchsbaumhecken und Beeten, dann kommen Alleen, dann eine Wiese; zuletzt Felder, andere Wiesen und Rebenpflanzungen. Nun zurück zur Porticus. Sie läuft in ein Speisezimmer (*triclinium*) aus, von dessen Tür man das Ende der Gartenterrasse, die Wiese und weites Land erblickt, aus dessen Fenstern hier die Seite der Gartenterrasse und den hervorspringenden Teil der Villa, dort die Bäume des angrenzenden „Hippodroms", von dem weiterhin ausführlich die Rede sein wird. Nun wieder zurück zur Porticus. Ihrer Mitte gegenüber umfaßt ein Pavillon (*diaeta*) einen kleinen Schmuckplatz mit vier Platanen und marmornen Springbrunnen. Das ist ein zweiter Fixpunkt. In dem Pavillon gibt es ein Schlafzimmer (*cubiculum*) und damit verbunden ein Eßzimmer (*cenatio*). Von hier aus sieht man auf den Schmuckplatz, auf die Porticus und schließlich auf alles das, was man von der Porticus aus erblicken kann. Es gibt da noch ein anderes Schlafzimmer von prächtigster Ausstattung, beschattet von der nahen Platane, offenbar einer von den vieren, so daß wir wiederum dem Schmuckplatz ganz nahe sind. Nun abermals zurück zur Porticus. Sie hat gegenüber dem früher genannten Speisezimmer ein Schlafzimmer, dessen Fenster teils auf die Gartenterrasse, teils auf die Wiese gehen, Aussichten also, die wir schon kennen. Dann werden wir durch eine Badanlage und durch eine Cryptoporticus geführt und sehen schließlich aus einem Pavillon noch einmal den Schmuckplatz mit den vier Platanen.

So viel mag genügen, damit deutlich werde, wie kunst- und absichtsvoll der Schriftsteller in seinen Verknüpfungen ist. Wenn dennoch vor unserem Blick sich nicht alles klar ordnet, so liegt das einerseits an den überaus starken Schwierigkeiten des Gegenstandes, andererseits darin, daß heute viele Voraussetzungen nicht vorhanden sind, die sich für Zeitgenossen von selbst verstanden.

Jedes Gebäude bekommt zunächst seine technische Benennung, die es für uns freilich nicht immer ganz eindeutig bestimmt, dann oft eine allgemeine Prädizierung, als einfach oder festlich geschmückt, klein, heiter, geschmackvoll. Von der Ausstattung ist nicht viel die Rede, gelegentlich werden Ruhebetten oder ein paar Sessel, ein und das andere Mal ein Spring-

1) II 17, 4 ff. 2) V 6, 14 ff.

brunnen im Zimmer erwähnt. Auch der Schmuck wird sparsam geschildert. Ein Schlafzimmer ist mit Marmor ausgekleidet bis zum Sims, darüber zeigen sich gemalte Bäume, in deren Zweigen Vögel sitzen. Vor allem heißt die Frage: Wie wohnt es sich in diesen Räumen? Ob viel oder wenig, morgens oder abends Sonne hineinfällt, ob ein Raum vor Winden geschützt ist oder die gesunde Luft der Berge aufnimmt; daß man in einem Pavillon das Rauschen des Meeres leise und ganz von fern hört, daß man in einem anderen selbst am Saturnalienfest dem lärmenden Getümmel entzogen ist; dieses und vieles Ähnliche wird nirgends mitzuteilen versäumt. Und damit gehören die schon vorhin erwähnten Aussichten aus Fenstern und Türen zusammen. Jedesmal wird mit besonderer Liebe gesagt, ob man das Meer erblickt oder die Berge oder ein Stück des Gutes, und wie man in jedem Fenster ein anderes Bild auffängt.

Verhältnis zur Rhetorik.

Man nennt diese Beschreibungen des Plinius „Schulprodukte“[1]) und denkt dabei an die Übungen im Briefstil und im Beschreiben, wie sie in der Rhetorenschule getrieben wurden. Mit der Schule haben die Pliniusbriefe nicht mehr und nicht weniger zu tun, als jedes Erzeugnis antiker Kunstprosa. Ihnen ein engeres Verhältnis zur „Rhetorik“ zuzuschreiben, ist unberechtigt und beruht zudem für unsere beschreibenden Stücke wieder auf jener falschen Einschätzung dessen, was in den sogenannten Progymnasmen der Rhetorenschule an Beschreibungen gelernt und geübt worden ist. Um aber zu einem positiven Urteil über diese Briefe vorzudringen, müssen wir zunächst auch hier versuchen, ähnliche literarische Erzeugnisse an ihre Seite zu rücken.

Da kommen ohne Zweifel zunächst jene Dichtungen des Statius in Betracht, von denen oben die Rede war. Sie sind wenige Jahre vorher veröffentlicht worden, vermutlich hat Plinius sie gekannt, vielleicht sogar eine gewisse Anregung von ihnen empfangen. Dennoch ist der Unterschied erheblich. Plinius gibt viel mehr als Statius, er begnügt sich nicht, die Haupteindrücke unter sachlichen Gesichtspunkten kurz zusammenzufassen, sondern er führt eine räumliche Anordnung durch. Und von hier aus gelingt

Analogieen in der Historie.

es, griechische Analogien aufzuweisen, die den plinianischen Briefen wirklich so überraschend entsprechen, wie nur der Unterschied in der tatsächlichen Grundlage das zuläßt. Gemeint sind gewisse Teile in den schon früher herangezogenen Beschreibungen hellenistischer Prunkschiffe, die Teile nämlich, die sich den einzelnen Räumlichkeiten widmen.[2])

Freilich sind Abweichungen genug vorhanden. Moschion und Kalli-

1) Vgl. Leo, De Statii Silvis (Ind. lect. Gotting. 1893) p. 9. Wenn der Ausdruck '*totam villam oculis tuis subicere*' (V 6, 44) hergeleitet wird von der (reichlich allgemeinen) „scholastica definitio“ der Ekphrasis, in der das ὑπ' ὄψιν ἄγειν vorkommt, so ist wohl unterschätzt, daß ὑπὸ τὴν ὄψιν τιθέναι und dergl. ebenso, wie *proponere, subicere oculis* ganz geläufige Wendungen sind, denen nichts Technisches anhaftet. — Irrtümlich ist es, wenn Leo p. 6 ein *exercitationis* (nämlich ἐκφράϲεωϲ) *bellum exemplum* in dem Brief des Marcus an Fronto III 7 und der Antwort des Fronto finden will. Denn die εἰκόνεϲ sind gar nicht „Beschreibungen“, sondern „Vergleiche“ (*ut illa in mari insula .... item pater tuus* ...). — Unbegreiflich ist mir, wie man die Pliniusbriefe mit den παρεκβάϲειϲ der Controversien und Suasorien hat zusammenbringen können (H. Peter, Der Brief in der römischen Literatur 116).

2) Analogien bietet auch Vitruv, z. B. VI 7, aber der allgemeine Charakter ist doch sehr anders, nicht beschreibend, sondern normativ.

xeinos wissen mehr von der inneren Ausstattung zu berichten und nennen Anlagen, z. B. Kapellen, denen Plinius nichts an die Seite zu setzen hat, während andererseits die von ihm so hochgepriesenen Aussichten natürlich bei den Schiffen fehlen. Aber viel stärker wirkt das Übereinstimmende. Es sind im wesentlichen dieselben Räume hier wie dort: Säulenhallen, Speisezimmer, Schlafgemächer, selbst die Gartenanlagen werden nicht einmal auf den Schiffen gänzlich vermißt. Und wie die Elemente übereinstimmen, so auch ihre Verbindungen, die ziemlich locker sind, aber doch dem zeitgenössischen Leser ein hinreichend deutliches Bild machen mußten. „In diesem Komplex liegt ein Speisesaal"; „gegenüber liegt ein Zimmer", oder „der Mitte gegenüber liegt eine Eingangshalle"; „dann kommt", „damit hängt zusammen", „daran schließt sich"; auch das allgemeine „es gab (oder gibt) da ferner" und was dergleichen Anknüpfungen mehr sind.[1])

Es kann danach und nach allem, was schon vorausgegangen ist, nicht mehr zweifelhaft sein, in welchem Kreise von Literatur Plinius Vorbilder und Anregung finden konnte. Jene Prunkschiffe sind doch nur schwimmende Paläste; die Paläste des Festlandes und die Villen der hellenistischen Könige und Großen haben gewiß gleichen Widerklang in der Literatur gefunden. Nur dies könnte zweifelhaft sein, ob es geradezu schon in der Epistolographie Vorgänger des Plinius gegeben hat. Unmöglich wird man das im Hinblick auf Hippolochos und Lynkeus nicht nennen dürfen, die sich in frühhellenistischer Zeit Berichte über üppige Gastereien zusandten.[2]) Wahrscheinlich aber ist es nicht im mindesten, und überhaupt wird man gut tun, selbst bei den literarischen Pliniusbriefen die Briefnatur und damit die Anknüpfung an das „Erlebnis" nicht zu vergessen.

Gregor von Nyssa.

Aus späterer Zeit gibt es zwei den Kunsthistorikern wohlbekannte Briefe, in denen Kirchenbauten geschildert werden, und bei denen wir den äußeren Anlaß deutlich erkennen können. Das eine ist ein Schreiben des Gregor von Nyssa[3]), in dem er den Amphilochios um Arbeiter für ein ge-

1) Einige Entsprechungen seien hier vorgeführt. Athen. 205[d] ἐν ταύτηι (der Gynaikonitis) συμπόσιον ἐννεάκλινον ... καὶ κοιτὼν πεντάκλινος ~ Plin. V 6, 21 *est in hac diaeta dormitorium cubiculum ... iunctaque ei ... cenatio.* 205[e] κατεναντίον δὲ τούτου ἄλλο συμπόσιον ~ V 6, 23 *amplissimum cubiculum triclinio occurrit.* 205[a] προστὰς ἐξ ἐναντίου μὲν ἀναπεπταμένη κύκλωι δὲ περίπτερος. ἧς ἐν τῶι καταντικρὺ τῆς πρῴρας μέρει προπύλαιον κατεσκεύαστο, ferner: (προσκήνιον) ὧι κατὰ μὲν τὴν μέσην πλευρὰν προστὰς ἑτέρα παρέκειτο ὄπισθεν. ~ II 17, 4 *porticus in D litterae similitudinem circumactae .... est contra medias cavaedium hilare, mox triclinium.* V 6, 20 *contra mediam fere porticum diaeta paulum recedit.* 205[b] συνῆπτο δὲ τούτοις ὁ μέγιστος οἶκος. 205[d] ὧι συνῆπτο στενὴ σύριγξ. ~ II 17, 8 *adnectitur angulo cubiculus.* V 6, 25 *cohaeret hypocauston.* V 6, 28 *iungitur cubiculum.* 207[c] ἑξῆς δὲ τούτων Ἀφροδίσιον κατεσκεύαστο. 207[e] τούτου δ' ἐφεξῆς σχολαστήριον ὑπῆρχε. ~ II 17, 11 *inde balinei cel a frigidaria.* V 6, 25 *inde apodyterium ... excipit cella.* 207[f] ἦν δὲ καὶ βαλανεῖον ~ II 17, 13 *est et alia turris.*

2) Athen. IV Anfang. — Kallimachos nannte in seinem Katalog unter den literarischen δεῖπνα an erster Stelle einen Brief des Chairephon an Kyrebion (Ath. IV 244; vgl. Susemihl, Alex. Lit. I 881). Nun war aber Chairephon ein stadtbekannter, in der Komödie arg mitgenommener Parasit (Ath. VI 243), und Kyrebion ist gar der Spitzname des Epikrates (242[d]). Daraus folgt, daß der Brief nicht echt war, sondern wohl eine scherzhafte Erfindung.

3) Neuherausgegeben, übersetzt und erläutert von Keil bei Strzygowski, Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte 77 ff. Beachtenswert ist auch die

plantes Bauwerk bittet. Es wird angenommen, daß der Adressat Zahl und Qualität der Werkleute besser bestimmen könne als der Briefschreiber aus der Entfernung. Darum ist es nötig, hinreichende Angaben über Umfang und Art des Baues mitzuteilen. Ganz natürlich wird dafür bei dem Empfänger ein Interesse vorausgesetzt, und Freundschaft und Höflichkeit gebietet, dem entgegenzukommen. Gleichzeitig tritt die formale Forderung an den antiken Menschen heran: der Brief an den immerhin fernstehenden Mann und in weiterem Sinne an dessen Kreis soll ein Kunstwerk werden, darf also keine Anhäufung von Notizen sein, sondern muß ein an sich erfreuendes Ganzes hinstellen. So ergibt sich von der Absicht wie von der Form her gesehen gleichermaßen der Zwang zu einer wohlgeordneten Beschreibung des Bauplanes. Beschrieben wird im Praesens, als ob die Kirche schon fertig stände; die Beschreibung ist gut und klar, zwar exakt, aber insofern künstlerisch, als sie natürlich stilistische Ansprüche macht und das Allzutechnische des Ausdrucks vermeidet.

Paulinus von Nola.

Dazu stellt sich ein ausführliches Schreiben des Bischofs Paulinus von Nola an seinen aquitanischen Freund Severus.[1]) Beide sind ziemlich gleichzeitig mit Kirchenbauten beschäftigt, doch ist Severus im Rückstande. Er hat durch einen gewissen Victor, der die Korrespondenz zwischen ihnen vermittelt, dem Amtsbruder über seine Basilica Angaben gemacht und sich die Versinschriften und Bilder aus der Basilica des heiligen Felix in Nola erbeten. Schon vorher hatte er von Paulinus Reliquien zu erhalten gesucht, und dieser hatte ihm einen Splitter vom heiligen Kreuz übersendet und in dem Begleitbrief ausführlich die Geschichte der Kreuzauffindung dargestellt.[2]) Jetzt geht er auf die neuen Mitteilungen und Wünsche des Severus ein, er beklagt sich, daß dieser ihn, den Unwürdigen, neben dem heiligen Martin habe an die Wand malen lassen, und möchte durch Versinschriften, die er zur Auswahl stellt, den Eindruck des Geschehenen in etwas wieder gutmachen. Dann aber liefert er eine Beschreibung der neuen Felixbasilica, damit der Adressat Nutzen daraus ziehen könne, und damit überhaupt der Freund von dem Fortgang des nolanischen Unternehmens so unterrichtet sei, wie er selbst von den aquitanischen Plänen.[3]) Die Be-

---

eingehende Analyse, die der Herausgeber dem schriftstellerischen Kunstwerk zuteil werden läßt. Was die sachliche Erklärung anlangt, so scheint er die πεϲϲοὶ διαγώνιοι mißverstanden zu haben. Das sind nicht die viereckigen Räume der Kreuzarme, sondern die beim Zusammentreffen der Kapellen entstehenden Pfeiler. Πεϲϲοί heißen in den Beschreibungen der Sophienkirche (z. B. bei Prokop) die vier großen Pfeiler, auf denen der Mittelraum ruht. Interpretiert man so bei Gregor, dann fallen in den viereckigen Räumen die konstruktiv sehr bedenklichen Säulenpaare fort, von denen man nicht absieht, wie und warum sie die Tonnengewölbe tragen sollen. Und die Überlieferung in § 13 bestätigt das: es sind nicht ⟨δὶϲ⟩ ὀκτώ, sondern eben nur acht Säulen vorhanden.

1) Ep. 32. Corpus Script. Ecles. Latin. XXVIII 1, p. 275.

2) Ep. 31.

3) Ep. 32, cap. 10 ... *nam et vere ad unanimitatem nostram congruere haec illius* (sc. Victoris) *postulatio* (nämlich um Verse und Gemälde) *videbatur, qua adserebat et oportere tibi nostras in domino aedificationes ita notescere ut nobis tuas in titulis et in picturis indicare voluisses.* Erinnern darf man vielleicht an Plin. Ep. IX 7: *Aedificare te scribis. Bene est; inveni patrocinium; aedifico enim iam ratione, quia tecum.* Und nun folgt eine kurze Charakteristik seiner zwei Villen am Comersee, freilich ohne ausführliche Beschreibung.

schreibung beginnt mit den Märtyrerreliquien im Altar, geht zur Apsis mit ihrem symbolischen Silberschmuck und dem erklärenden Epigramm über und wendet sich dann zu dem Langhaus mit der hohen Kassettendecke, den fünf Schiffen und den Seitenkapellen, schließlich zu den Nebenapsiden und der eigenartigen Verbindung, die mit der alten Grabeskirche des heiligen Felix hergestellt worden ist. Die Einzelheiten brauchen hier nicht verfolgt zu werden.[1]) Nur so viel sei hervorgehoben, mit wie geflissentlicher Liebe Paulinus trotz aller zur Schau getragenen Selbsterniedrigung bei seinen Versinschriften verweilt und ihnen alles andere unterordnet, so daß das Gebäude in der Hauptsache als das Gerüst erscheint, um die Epigramme des Erbauers zu tragen.

Kein literarischer Zusammenhang.

Schwerlich wird man sich dazu versteigen, aus den untereinander so gründlich verschiedenen Briefen des Plinius, Gregor und Paulinus eine Gattung der beschreibenden Epistel zu konstruieren und literarischen Zusammenhang anzunehmen. Man muß denn doch anerkennen, daß der Brief, auch der stilisierte antike Brief, einem Mitteilungsbedürfnis entspringt, und wie verschiedener Anlaß in jedem Falle zu der Beschreibung führt, hat sich ergeben. Dann ist für Gregor und Paulinus zu sagen, daß sie literarische Vorbilder ganz gewiß in mannigfaltigen Gattungen und an verschiedenen Orten fanden, und man mag hinzufügen, daß außerdem in der Schule Beschreiben und Schildern geübt wurde.[2])

8. DAS BILD ALS AUSDRUCK EINES GEDANKENS

Nur in schwachem Zusammenhang mit den Reihen, die wir bisher verfolgt haben, steht die Bildbeschreibung in der Philosophie.[3])

Kleanthes.

Denkt euch, pflegte Kleanthes zu seinen Schülern zu sagen, ein Gemälde: Die Lust sitzt in prächtigstem Gewande und königlichem Schmuck auf dem Thron. Um sie herum sind die Tugenden wie Mägde nur damit beschäftigt, ihr zu dienen, und sie sagen ihr gleichsam ins Ohr (wenn anders sich dies im Bilde ausdrücken ließe), sie solle sich hüten, etwas Unkluges, Anstoßerregendes zu tun oder etwas, woraus ein Unlustgefühl entstehen könnte. „Wir Tugenden sind nur dazu da, dir zu dienen; eine andere Aufgabe haben wir nicht.“[4])

Das Ziel des Philosophen war lebendigste Gegenwart, und er hat, was er wollte, im ganzen erreicht. Daß er an einem Punkte über die Möglich-

1) Über das Sachliche vgl. Holtzinger in Lützows Zeitschrift für bildende Kunst XX (1885) 135 ff. Doch scheint mir die Basilica vielmehr nordsüdlich „orientiert“ gewesen zu sein. Denn wenn von den senkrecht zur Achse gelegenen Neben-conchulae die eine für den zelebrierenden Priester, die andere „post sacerdotem“ für die Andächtigen bestimmt ist (§ 13), so wird diese nach Westen, jene nach Osten gelegen haben.

2) An dieser Stelle mag auch auf einige poetische Arbeiten des Paulinus kurz verwiesen werden. Die Gedichte nämlich, die er jedes Jahr dem heiligen Felix an seinem Festtage darbringt, erzählen nicht ausschließlich Lebensgeschichte und Wundertaten des Gefeierten, sondern einige enthalten auch beschreibende Partien, in denen die eben neuerbaute Felix-Basilica und besonders ihr Bildschmuck geschildert und gepriesen wird (c. XXVII 345 sqq. XXVIII). Ich wage nicht, diese späten und, wie es scheint, komplizierten Gebilde einzuordnen.

3) Vgl. Matz, De Philostr. p. 5.

4) Cicero, De finibus II 21, 69.

keit eines Bildes hinausgeht, hat er selbst mit richtigem Stilgefühl gesagt. Und in der Tat, wie schwierig es gerade auf seinem Gebiet wäre, allein mit den Darstellungsmitteln ruhender Kunst ausdrucksvoll zu wirken, ist ohne weiteres klar. Kleanthes hat es für unsere Kenntnis als erster versucht, und eine kurze Überlegung lehrt, daß ähnliche Absicht ältere Denker ganz anders geführt hat. Tugend und Lust treten einander als Personen schon bei Prodikos gegenüber, der seinerseits ältere Sage, vielleicht auch Kultvorstellungen[1]), moralisierend umformte. Die Allegorie also, wo sie zunächst emporkommt, wählt die Form, besser wächst hinein in die Form des Mythus. Und wesentlich auf derselben Stufe steht noch Platon, wofür an das Elternpaar Penia und Poros und ihr Kind Eros nur erinnert zu werden braucht. Aber auch wenn er sich in seinen „Gleichnissen" oder „Bildern"[2]) von der Namensallegorie und Ethopoiie befreit, ist es durchaus Handlung, Leben, was er uns vorführt. So, wenn er den zügellosen Begierdenmenschen und den, der sich in der Gewalt hat, gegenüberstellt als zwei Männer, von denen der eine durchlöcherte, der andere unversehrte Vorratsgefäße besitzt, oder wenn er die Seele als ein Zweigespann mit seinem Lenker vor uns hinführt. Sie müssen sich vor unseren Augen bewegen wie im Leben und dürfen nicht starr wie im Kunstwerk dastehn. An solches kommt er am ehesten noch heran, wenn er — im Staat — die Gestalten des Gerechten und des Ungerechten gleichsam in höchster Vollendung konstruieren läßt, „wie zwei Statuen" zu Vergleich und Beurteilung sie ausarbeitend.[3]) Aber es ist noch ein weiter Schritt von da zu Kleanthes. Auch Krantor[4]) stellt die Güter des Lebens, Reichtum, Lust, Gesundheit, Tapferkeit nicht als Bilder hin, sondern er läßt sie auf die Bühne treten und ihre Sache führen, während die Versammlung der Panhellenen auf den Stufen des Theaters sitzt, um das Urteil zu sprechen. Der Zweck ist der gleiche: Anschaulichkeit.[5]) Sie durch ein Gemälde erreichen zu wollen, konnte vorhellenistische Zeit schwerlich beabsichtigen.

Was nämlich setzt Kleanthes voraus? Einmal die Existenz allegorischer Bilder; und daß es solche gab, beweist die „Verleumdung" des Apelles.[6]) Zum zweiten ein starkes literarisches Interesse am Kunstwerk und die Existenz literarischer Kunstbeschreibungen. Unsere Übersicht hat gelehrt, daß dergleichen in dieser Zeit durchaus anzunehmen ist. Nicht

---

1) Sophokles' Κρίσις: Nauck, Fragm. Trag.² p. 209. v. Wilamowitz, Nordion. Steine (Abh. Berl. Ak. 1909) 55.

2) εἰκών sagt er im Gorgias 493ᵈ.

3) II 360ᵉff. — Sokrates: βαβαῖ . . . ὡς ἐρρωμένως ἑκάτερον ὥσπερ ἀνδριάντα εἰς τὴν κρίσιν ἐκκαθαίρεις τοῖν ἀνδροῖν 361ᵈ.

4) Bei Sextus Adv. dogm. V 51 ff.

5) εἰς ἔμφασιν τοῦ λεγομένου βουλόμενος ὑμᾶς ἄγειν sagt Sextus.

6) Lukian, Περὶ τοῦ μὴ ῥᾳδίως πιστεύειν διαβολῇ, Kap. 2 ff. Daß das Bild eine Erfindung des Schriftstellers sei (Sächs. Berichte 1853, S. 57), kann niemand behaupten, der die wirklich von ihm erfundenen Gemälde mit seinen echten Bildbeschreibungen vergleicht. Dann aber hat es nicht den mindesten Grund, dieses Bild dem Apelles abzusprechen (Blümner, Arch. Stud. zu Lukian 42). Der Kairos des Lysipp ist ein anderes Beispiel dieser Hinneigung so früher Zeit zur Allegorie. Daß das Werk des Apelles durchaus nicht schlecht gewesen zu sein braucht, beweist z. B. das Bild, das Botticelli nach der lukianischen Beschreibung geschaffen hat. Vgl. auch Förster „Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance", Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. VIII (1887).

aber ist unbedingte Voraussetzung für Kleanthes, daß man wirkliche Bilder in philosophischer Schriftstellerei schon damals beschrieb. Denn eine Fiktion wie die seine kann sehr wohl den Anfang gemacht haben. Immerhin lag es dicht dabei, wirkliche Bilder auszunutzen, und das hat Chrysipp getan.[1]) Ein sehr seltsames und höchst obszönes Gemälde, auf dem Hera und Zeus dargestellt waren, gab er wieder und erläuterte es im allegorischen Sinne. 600 Prosazeilen werden als Umfang genannt, und wenn auch auf die Ausdeutung der größere Anteil fiel, so muß doch die Beschreibung einigermaßen deutlich und eingehend gewesen sein. Daß das Kunstwerk existiert hat, und zwar im Heratempel zu Samos oder Argos[2]), kann kaum bezweifelt werden. Doch wäre es auch erfunden, so wäre es doch mit allen Anzeichen versehen, um als real zu gelten.

Chrysipp.

Aus späterer Zeit ist besonders das „Gemälde" des Kebes bekannt, in dem eine triviale Philosophie zu einem außerordentlich umfangreichen Bilde mit einer Unzahl allegorischer Figuren und Örtlichkeiten verarbeitet wird. Nicht im Spiel entsteht das Bild vor unseren Augen wie bei Kleanthes, sondern es wird durchaus ernst genommen mit der Fiktion, und der ganze Apparat des Kronosheiligtums und des alten Mannes, der die Erklärungen gibt, könnte eher bei Chrysipp seine Analogie gehabt haben. Aber inhaltlich steht der ältere Stoiker näher und, wenn wir weiter zurückgehen, die in der Form des Mythus, nicht des Bildes einherschreitende Ethopoiie des Prodikos, die ja so stark gewirkt hat, und deren Spuren man noch bei Dion und bei Himerios findet. Bei Kebes ist Geist und bildliche Anschaulichkeit gleichermaßen geschwunden und merkwürdig an diesem Buch für uns eigentlich nur die Wirkung, die es geübt hat.

„Gemälde" des Kebes.

Gewirkt hat es bereits auf die Zeit bald nach seinem Entstehen.[3]) Denn Lukian setzt es als geläufig voraus und bekennt sich ausdrücklich zu diesem Vorbild, als er im „Redelehrer" aus dem alten Thema von den zwei Wegen, die diesmal zur Rhetorik führen, ein Bild gestaltet.[4]) Die Rhetorik liegt da, ein schönes Weib mit dem Füllhorn im Arm, von kleinen Eroten, den „Lobsprüchen" umspielt. Das ist wirkliche Anschauung: An den Nil mit seinen „Ellen" erinnert der Schriftsteller selbst, und an die liegende Gaia mit dem Füllhorn dürfte gleichfalls gedacht werden. So starke malerische Wirklichkeit findet man in dem ganzen Kebes nicht, wie sich auch die Technik stark von ihm entfernt. Denn darin, daß das Bild vor unseren Augen entsteht, nicht fertig irgendwo hängt, greift Lukian vielmehr auf die Weise des Chrysipp zurück und trägt seine Darstellung von vornherein ein viel weniger pedantisches Gesicht. So kann er denn aus der Strenge des Bildes leichter heraustreten, er verläßt es bald ganz und kommt nicht mehr darauf zurück. Ein zweites Kebesbild hat vom Bilde schon fast gar nichts mehr und scheint überhaupt minder gelungen.[5]) Das Motiv aber: „Wenn ich Zeuxis wäre, so würde ich die ‚Tugend' und die ‚Herrschaft' malen",

Lukian.

Nachahmung des Kebes.

1) Lobeck, Aglaophamus 606. v. Wilamowitz, Antigonos 8.
2) Schwerlich an beiden Orten.
3) Kebes ist bekanntlich nicht datiert. Doch wird man geneigt sein, ihn nicht allzu lange vor Lukian anzusetzen. Vgl. über die Frage Praechter, Cebetis tabula (Marburg 1885).
4) Ῥητόρων διδάσκαλος, Kap. 5.
5) Περὶ τῶν ἐπὶ μισθῶι συνόντων am Schluß (Kap. 42).

taucht noch bei Chorikios auf.[1]) Und der Eingang des horazischen Pisonenbriefes: „Wenn ein Maler Menschenhaupt und Pferdehals, Federn und Fischschwanz zu einem Ganzen verbinden wollte“, gehört doch in einigem Abstande auch hierher und könnte somit durch Popularphilosophie angeregt sein.

Verleumdung des Apelles. Ein wirkliches Bild allegorischen Gepräges, die „Verleumdung“ des Apelles, beschreibt Lukian zu Beginn der kleinen moralphilosophischen Abhandlung „Man soll Verleumdungen nicht leichthin trauen“, nachdem er die Vorgeschichte des Bildes gegeben hat. Das Ziel ist ein kräftiger, anschaulicher Eingang des Werkchens. Die Beschreibung führt geschmeidig von Figur zu Figur und bringt das Ganze in Bewegung und Ausdruck anmutig und lebhaft vor Augen. Die Deutung der Figuren, denen Namensbeischriften offenbar gefehlt haben, wird in hypothetischer Form gegeben, und die Autorität eines „Führers“ muß das Zweifelhafte beglaubigen.[2])

Einzelne Hinweise auf Bilder. Wie auch sonst, wenn einmal ein literarisches Interesse für das Bild geweckt ist, Beschreibungen mehr gelegentlich einfließen, mag noch ein Beispiel aus dem für Kunst so interessierten Lukian zeigen. In der Abhandlung „Wie man Geschichte schreiben soll“, die überhaupt reich an lebendigen Vergleichen ist, heißt es (Kap. 8), wenn jemand die Schmuckmittel der Dichtung auf die Historiographie übertrage, sei das gerade, als wenn man einen kräftigen und wie aus Holz geschnitzten Athleten mit Dirnenkleidern und Schminke herausputze. Und bald darauf (Kap. 10) wird derselbe Gedanke etwas gewendet und Herakles im Dienste der Omphale zum Vergleich herbeigezogen. „Du hast ihn natürlich schon gemalt gesehen“ (nicht in einem bestimmten Falle, sondern oft), „wie er im Krokosgewande und im Purpurmantel Wolle krempelte und von Omphale, die sein Löwenfell und seine Keule führte, mit dem Pantoffel geschlagen ward. Ein häßlicher Anblick: das Kleid für den Körper nicht passend und die männliche Gestalt des Gottes unziemlich verweibischt!“ Wieviel stärker gerade hier, wo es auf lebhaften Eindruck des Äußeren ankommt, das Gemälde wirkt, als wenn schlechthin von den Figuren der Dichtung gesprochen würde, ist deutlich. — Ein ähnliches Bild, „Herakles unter den Dienerinnen der Omphale“, hat auch Plutarch minder ausführlich und mehr andeutungsweise im Gleichnis verwendet.[3]) — Lukian in der genannten Schrift

1) Εἰς Ἀράτιον δοῦκα, p. 127 Boiss. καὶ ἔγωγε εἰ τέχνην τὴν Ζεύξιδος ἠσκησάμην καὶ κρᾶσις χρωμάτων ἐμοὶ τὸ ἐπιτήδευμα ἦν, γυναῖκας ἂν ἐφιλοτέχνησα δύο καὶ τὴν μὲν Ἀρετήν, Ἀρχὴν δὲ τὴν ἑτέραν αὐτῶν ἐπιγράψας (also Beischriften werden vorausgesetzt!) ἐδημιούργησα ἂν ἀμφοτέρους (die beiden Angeredeten) ἐν μέσωι usw. Verwandt ist die Form: Wenn ich Dramatiker wäre, so würde ich die Rhetorik als Weib in Trauerkleidung einführen usw. in dem Ἐπιτάφιος Προκοπίου p. 6 Boiss. — Ein modernes Beispiel: Paul Bourget, Pastels 5 ... les jeunes Parisiens qui s'amusent. Je les vois devant mes yeux en ce moment comme rangés sur un tableau symbolique. Il y a d'abord en haut le véritable viveur....

2) Aus neuerer Literatur sei für fiktive Bildbeschreibung philosophischen Gepräges auf Alexander v. Humboldts kleines Meisterwerk „Der rhodische Genius“ verwiesen (in den „Ansichten der Natur“). Es steht hoch über allem, was ihm von antiker Schriftstellerei vorbildlich gewesen sein kann.

3) Εἰ πρεσβυτέρωι πολιτευτέον Kap. 4. Ähnlich auch in der Σύγκρισις Δημητρίου καὶ Ἀντωνίου Kap. 3: Ἀντώνιον δὲ ὥσπερ ἐν ταῖς γραφαῖς ὁρῶμεν τοῦ Ἡρακλέους τὴν Ὀμφάλην ὑφαιροῦσαν τὸ ῥόπαλον καὶ τὴν λεοντῆν ἀποδύουσαν, οὕτως πολλάκις Κλεοπάτρα ... συνέπεισεν.

(Kap. 23) will die Historiker brandmarken, die das Erwarten durch pomphafte Vorreden spannen, durch dürftige Darstellung enttäuschen, und erinnert in dieser Absicht an ein Bild, das uns von Sarkophagen bekannt ist: Eros nämlich, der eine Herakles- oder Titanenmaske umbindet.[1])

Lukians προλαλίαι.

Eine Gruppe kleiner literarischer und zwar rednerischer Produktionen schließt sich hier ungezwungen an. Es sind die „Vorreden" (προλαλίαι), mit denen Lukian sein Publikum gewinnt, um dessen Ohr für den eigentlichen Vortrag zu haben. Mittel ist dabei Überraschung und Spannung, und mit einem oder zwei Motiven, die solchem Erfordernis entsprechen, füllt er jedes dieser Werkchen. Der „Herakles" mache den Anfang, da er den vorherbesprochenen Partien lukianischer Schriftstellerei am engsten verwandt ist.

„Herakles."

Lukian hat seit langer Zeit die rhetorische Prunkrede aufgegeben. Jetzt in seinem Alter wendet er sich ihr wieder zu und fühlt sich gedrungen, vor seinem Publikum diesen Schritt zu rechtfertigen. Er beginnt damit, wie die Kelten ihren Herakles Ogmios malen, als alten runzligen Mann mit spärlichem, grauem Haare, im übrigen aber ganz nach griechischer Weise ausgerüstet; und geht unmerklich dazu über, ein bestimmtes Bild zu beschreiben, das er im Keltenlande gesehen. Eine Schar von Menschen zieht jener Herakles mit goldenen Ketten an ihren Ohren hinter sich her, und sie folgen freudig. Die Ketten aber sind an seiner Zungenspitze befestigt, und lächelnd wendet er sich nach seinem Gefolge um. Wie er, fährt der Schriftsteller fort, ratlos vor diesem Bilde gestanden, sei ein Kelte zu ihm getreten und habe ihm erklärt, daß bei ihnen zu Lande nicht Hermes, sondern der starke Herakles die allbezwingende Redekunst verkörpere. Soweit die Erzählung, die nun verwandt wird, um das Alter des Sprechenden gleichsam zu entschuldigen.

Das Auftreten des Erklärers erinnert bis in den Wortlaut hinein an Kebes[2]), das allegorische Bild — an dessen Realität zu zweifeln nicht der mindeste Grund vorliegt — hat in der „Verleumdung" des Apelles seinen nächsten Verwandten. Der Unterschied liegt darin, daß hier kein philosophischer, sondern ein die Person des Redners betreffender Gedanke verdeutlicht werden soll. Gleichwohl ist es durchaus wahrscheinlich, daß diese Verwendung des Bildes aus der Popularphilosophie stammt. Das Wort „Rhetorenschule" auszusprechen führt hingegen keinen Schritt näher an die Erkenntnis heran.

Das Motiv einer solchen „Vorrede" braucht durchaus keine Bildbeschreibung zu sein. Einmal ist es die alte Geschichte vom Anacharsis, der nach Athen kommt und von Toxaris dem Solon vorgestellt wird: geradeso nennt sich der Redner einen „Barbaren" im fremden Lande, der Patrone brauche. Oder er erzählt von dem Zuge des Gottes nach Indien. Oder er gibt mit anmutiger Schalkheit eine eigene Reiseerfahrung zum besten: Wie er auf einer Fahrt den Po entlang bei den Schiffern vergeblich den Pappeln,

---

1) Im Lateran, Saal XI Nr. 762, findet sich eine solche Darstellung.

2) Kebes: ἀπορούντων οὖν ἡμῶν ... πολὺν χρόνον πρεσβύτης τις παρεστώς, Οὐδὲν δεινὸν πάσχετε, ὦ ξένοι, ἔφη, ἀποροῦντες ... Lukian: ταῦτ' ἐγὼ μὲν ἐπὶ πολὺ εἱστήκειν ὁρῶν καὶ θαυμάζων καὶ ἀπορῶν καὶ ἀγανακτῶν· Κελτὸς δέ τις παρεστὼς οὐκ ἀπαίδευτος τὰ ἡμέτερα ... Ἐγώ σοι, ἔφη, ὦ ξένε, λύσω τῆς γραφῆς τὸ αἴνιγμα ...

dem Bernstein und den Singeschwänen nachgefragt habe, die er auf Grund der Phaëthonsage dort habe vermuten müssen. So möchten auch seine Zuhörer nicht mit verstiegenen Erwartungen zu seinem Vortrag kommen. Man sieht, wie mit solchen Geschichtchen und Mythen die Bildbeschreibung gleichwertig verwendet wird.

„Zeuxis." Noch zwei Stücke sind es, die hier in Betracht kommen. Der „Zeuxis" will den Zuhörern sagen, daß der eigentliche Wert eines Kunstwerkes, also auch eines lukianischen Vortrages, nicht auf der Originalität seines Inhaltes beruhe, sondern auf der Behandlung. So habe Zeuxis in seinem Kentaurenbild — das ausführlich beschrieben und künstlerisch gewürdigt wird — inhaltlich etwas ganz Neues gegeben, und doch habe es ihn gekränkt, wie das Publikum nur für den Stoff, nicht aber für die malerischen Qualitäten Sinn gezeigt habe. — „Herodot." Im „Herodot" geht Lukian von dem alten Historiker aus, der durch seine Vorlesung in Olympia zum Begründer des ganzen Vortragswesens geworden sei. Und nicht nur Hippias und Prodikos und andere seien bei den olympischen Spielen aufgetreten, sondern auch der Maler Aëtion[1]) habe sein Bild, die Hochzeit Alexanders mit Roxane, dort ausgestellt. Folgt die Beschreibung des Gemäldes. Mit Herodot zwar will sich der Redner nicht vergleichen, aber sein Publikum stehe weit höher als jenes, das in Olympia zusammenlaufe. — Man erkennt, wie in diesem letzten Beispiel die Bildbeschreibung zum bloßen Schmuckstück geworden ist[2]), das der Rhetor ziemlich willkürlich aufsetzt, während er sonst aus dem beschriebenen Kunstwerk den Gedanken seines Vortrages zu ziehen weiß.

Die Kunst in Lukians προλαλίαι. So viel über den literarischen Sinn und Zusammenhang, in dem Lukian seine Ekphraseis verwandt hat.[3]) Und nur deren künstlerische Art muß noch mit einigen Worten umschrieben werden.[4])

An einem Punkt scheint ein Zusammenhang mit der kunstwissenschaftlichen Literatur faßbar. Bemerkungen darüber, daß ein Bild nur Kopie des zugrunde gegangenen Originals sei, oder über den Ort, wo es sich befinde, oder über Anekdoten, die daran haften, erscheinen zumeist als über-

---

1) Aus der Zeit Alexanders. Stark, Archäol. Studien 40 ff. Blümner, Arch. Stud. zu Lukian 43. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler II² 163 ff.

2) Man setzt den „Zeuxis" und „Herodot" älter an als den „Herakles" und „Dionysos" (z. B. W. Schmid, Philol. L, 1891, 297 ff. Croiset, Essai sur Lucien 75. 83). Aber zuverlässige Indizien dafür fehlen. Der terminus post quem ist für alle die große Reise in den Westen. Auf diese folgt die Abwendung von der Rhetorik. Mit dem „Herakles" setzt die Rückkehr zur Rhetorik ein. „Zeuxis" und „Herodot" also könnten nur älter sein als der „Herakles", wenn man solche προλαλίαι auch vor Dialogen für möglich hält. (Rohde, Gr. Roman² 328 Anm. scheint das für den „Zeuxis" vorauszusetzen. Aber die καινότης und παραδοξολογία sprechen doch keineswegs sicher für einen Dialog.) Die innere Entwicklungslinie scheint mir jedenfalls so gezogen werden zu müssen, wie oben geschieht, wenn ich auch weiß, daß das Verfahren gefährlich ist und für die wirkliche Entstehungszeit nichts Sicheres ergibt. Für das Verhältnis des „Zeuxis" zum „Herodot" beachte man noch, daß die beiden Motive des ersten, das Bild und die Schlacht, nebeneinander stehen, während die des zweiten, Herodots Auftreten und das Bild des Aëtion, künstlicher ineinandergeschoben sind. — Die umgekehrte Annahme, der „Herodot" sei eine unvollkommenere Vorstufe, scheint mir nicht einleuchtend.

3) Über den „Hippias" s. S. 68, über die Schrift περὶ τοῦ οἴκου S. 86.

4) Vgl. Croiset a. a. O. 264 ff.

schüssiger Zusatz, haben aber bei Antigonos und Polemon ihre Parallelen gehabt. Hingegen die eigentliche Beschreibung geht künstlerisch gewiß weit über alles hinaus, was bei jenen Gelehrten oder Halbgelehrten anzutreffen war. Ja, man wird sagen dürfen, daß hier überhaupt ein Höhepunkt antiker Kunstbeschreibung liegt.

Aufbau.

Lukian besitzt und vermittelt eine klare und zusammenhängende Vorstellung. Er löst weder in philostratischer Weise zugunsten unsachlicher und rein formaler Absichten das Gesamtbild auf, noch reiht er, dem Beispiel der Kunsthistoriker folgend, Figur an Figur, ohne Rücksicht darauf, ob dem Hörer ein Ganzes zum Bewußtsein komme. Sondern er weiß geschickt und sicher die Einzelheiten zur Einheit zu gestalten. Dabei hat er kein bestimmtes Schema und faßt jedesmal die neue Aufgabe in neuer Weise an. Im Bild des Apelles sitzt rechts der Mann mit den Eselsohren und streckt die Hand nach der heranschreitenden „Verleumdung" aus; ihm zur Seite stehen zwei Frauen, „Unwissenheit" und „Argwohn". Von der anderen Seite kommt die „Verleumdung"; sie zerrt mit der Linken einen jungen Menschen an den Haaren herbei; ihr voran geht der „Neid", es begleiten sie „Hinterlist" und „Trug". Schließlich folgt die „Reue" und wendet sich nach der beschämt herantretenden „Wahrheit" um. — Deutlich stellt die Beschreibung drei Figurengruppen vor uns hin. Mit bewußter Kunst verkettet sie die beiden ersten, indem sie den sitzenden Mann alsbald zu der „Verleumdung" in Bezug bringt, noch ehe diese selbst beschrieben ist. Die dritte Gruppe wird nicht unmittelbar verbunden und wirkt wie ein Nachklang. In der Mittelgruppe ist die Hauptfigur herausgehoben und an den Anfang gesetzt, an dem sie doch in der Wirklichkeit nicht steht, und die Nebenfiguren werden so mit ihr verknüpft und um sie gruppiert, daß die nachschaffende Phantasie sicheren Weg findet.

In dem Gemälde des Aëtion sitzt Roxane auf dem Lager und schlägt die Augen nieder aus Scham vor Alexander, welcher steht. Gleich der erste Satz also bringt die Hauptpersonen, indem das Wesentliche ihrer Haltung kurz gekennzeichnet wird, in Beziehung zueinander, und das geht so fort. Ein Putto entschleiert die Braut und zeigt sie dem Könige, ein zweiter löst ihr die Sandale, ein dritter zieht den König am Mantel zur Braut hin. Er aber reicht ihr einen Kranz. So zwingt uns die Beschreibung, immer von der einen Gestalt zur anderen und wieder zurückzublicken, bis wir schließlich beide in dem Bildfeld klar vergegenwärtigen. Dann ziehen die Nebenpersonen auf, Hephaistion als Brautführer mit Hymenaios und die Eroten, die mit Alexanders Waffen spielen. — In dem keltischen Bilde wird Herakles zuerst ausführlich beschrieben, da ja auf sein Aussehen eigentlich das meiste ankommt. Dann erblicken wir die vielen Menschen in seinem Gefolge, wie sie mit Ketten an den Ohren gefesselt sind, und wie sie sich verhalten. Und zuletzt wird uns das „Allerwunderbarste" bekannt, daß die Ketten an der Zungenspitze des Herakles befestigt sind, der sich lächelnd zu den Menschen hinter ihm umwendet. Diese Art des Aufbaues lag durchaus nicht am Wege. Sondern das natürlichste war es, nach der Schilderung des Hauptthelden davon zu sprechen, wie er bewegt ist, und wie von seiner Zunge Ketten ausgehen, an denen er die Menge hinter sich herzieht. Aber die Ordnung, die Lukian gefunden hat, erhöht sichtlich die Spannung, indem das „Wunderbarste" bis zuletzt aufgespart



wird, und baut das Bild eindrucksvoll vor uns auf, daß wir nicht über der Schar des Gefolges den voranschreitenden Herakles halb vergessen dürfen.

Einzelheiten der Beschreibung.

Bisher wurde nur das Knochengerüst der Beschreibung betrachtet, das ja die Wirkung wesentlich bestimmt. Und überhaupt ist das Detail mit großer Zurückhaltung behandelt. Höchstens einige Worte deuten den Raum an, dann aber in charakterisierender oder stimmungweckender Absicht. Auf üppigem Rasen liegt die Kentaurin, in einem prächtigen Brautgemach spielt die Scene zwischen Alexander und Roxane. Bei den Figuren achtet der Beschreibende zunächst auf die Bewegung, ganz besonders liebevoll in dem Bilde des Zeuxis: „Die Kentaurin liegt mit dem ganzen Rosseleib am Boden, die Hinterbeine zurückgestreckt, der menschliche Oberleib richtet sich mit dem Arm sacht empor, die Vorderbeine sind nicht mehr in Ruhelage, sondern das eine ist eingeknickt und sein Huf unter den Leib gezogen, das andere zum Aufstehen fest auf den Boden gesetzt, wie bei einem Pferd, das sich hochrichten will.“ Eine so ausführliche Analyse kehrt nicht wieder, sondern meist genügt ein Zug, sei es Stand oder Sitz, Wendung oder Armbewegung. Noch lebhafter und jedenfalls allgemeiner sich ausbreitend ist das Interesse des Beschauers für Ausdruck und Charakteristik der Gestalten. Wie das Tierischwilde bei dem Kentaurenvater trotz des lachenden Mundes in Tier- und Menschenleib, in Schultern, Haar und Blick sich ausspricht, wie die Wildheit schon in den Kentaurenkindern trotz ihrer zarten Jugend leise dämmert, und wie sich zugleich ihr kindliches Wesen darin offenbart, daß sie nicht aufhören an der Mutter zu saugen und doch zu gleicher Zeit neugierig nach dem Löwenjungen sehen, das ihnen der Vater scherzend hinhält. So ist der „Neid“ in der Allegorie des Apelles bleich und mißgestalt, mit scharfem, bösem Blick und von dem Aussehen eines Menschen, an dem lange Krankheit gezehrt hat, die „Verleumdung“ selbst hitzig und leidenschaftlich aufgeregt, Raserei und Wut verratend, dabei maßlos schön. Denn zuletzt, daß körperliche Schönheit überall hervorgehoben wird, ist selbstverständlich bei einem Griechen. Ein schönes Wesen ist Roxane; ein sehr wohlgestalteter Knabe Hymenaios. Die Kentaurin besteht aus dem schönsten Pferdeleib, jung und von feinster Rasse; der Oberkörper ist von einer schönen Frau und vollkommen menschlich bis auf die satyresken Ohren; die Verbindung schließlich der beiden Teile läßt ein ganz allmählicher Übergang besonders wohlgelingen.[1])

Kunsturteil.

Man erkennt schon, daß an ausdrücklichem Kunsturteil wenigstens in dem Zeuxisbild nicht gespart wird. Und hier nun ist es äußerst belehrend, wie der Schriftsteller eine eigentlich technische Kritik über Linienführung, Farbenauftrag und angemessene Schattengebung, über die Größenverhältnisse und die Harmonie der Teile zum Gesamtbild[2]) zwar kennt und im

1) Ein ähnliches Lob der unmerklichen Verbindung von Menschen- und Tierleib: Philostrat Εἰκ. II 2, p. 408,6 K.

2) Die Stelle (Zeuxis Kap. 4) ist sehr wichtig für antike Kunstbetrachtung (über deren verschiedene Arten Bougot, Philostrate l'ancien (Paris 1881) 143 ff einiges sagt). Τὸ ἀποτεῖναι τὰς γραμμὰς εἰς τὸ εὐθύτατον scheint sich auf die Umrißlinien zu beziehen, die so weit wie möglich gerade ausgezogen sind im Gegensatz zu weichlicher Linienführung späterer Zeit. (Vgl. Lukian, Ῥητόρων διδάσκαλος Kap. 9 οἷα τὰ τῆς παλαιᾶς ἐργασίας ἐστίν, Ἡγησίου καὶ τῶν ἀμφὶ Κριτίαν καὶ Νησιώτην, ἀπεσφιγμένα καὶ νευρώδη καὶ σκληρὰ καὶ ἀκριβῶς ἀποτετα-

stillen gewiß auch übt, sie aber ausdrücklich den Malern selbst als den Kundigen zuweist und für sich nur die Freude des Liebhabers an der Kraft des Ausdrucks und der Schönheit des Körpers in Anspruch nimmt.

Himerios.

Diesen schon rein rhetorischen Werkchen Lukians schließen sich einige bruchstückweise erhaltene Reden des Himerios an, in denen gleichfalls ein Gedanke durch ein Bild veranschaulicht wurde. So beschrieb eine Abschiedsrede (Προπεμπτικός) ausführlich ein gewiß reales Bild, Alexander den Großen darstellend, wie er über das inselreiche Ägäische Meer dahinfährt; der Goldglanz des Schiffes spiegelt sich in den Wellen. Und eine andere Gelegenheitsrede, in der viel vom rechten Moment gesprochen wurde, enthielt eine Schilderung von Lysipps allegorischer Statue des Kairos.[1]) So hat uns die Verwendung des Bildes zum Ausdruck oder zum ausdrucksvollen Schmuck eines Gedankens von der Philosophie her in die Rhetorik hineingeführt und fast an die Grenze dessen, was man „rhetorische Ekphrasis" zu nennen berechtigt ist.

9. RHETORIK

RHETORISCHE THEORIE UND UNTERRICHT. Man pflegt heut literargeschichtliche Fragen, wie sie uns beschäftigen, mit dem Schlagwort „rhetorische Ekphrasis" mehr scheinbar als wirklich zu beantworten und glaubt, daß hier die „Rhetorenschule" schöpferisch gewesen sei. Die Alten waren dieser Meinung nicht, sondern sie leiteten die Beschreibung, wo sie sich — nach der Ansicht mancher Theoretiker mit Unrecht — in der Redekunst festgesetzt hatte, auf Historie und Poesie zurück.[2])

μένα ταῖc γραμμαῖc, Plin. NH XXXV 67 über Parrhasios ... *confessione artificum in lineis extremis palmam adeptus: haec est picturae summa suptilitas* ... und in anderem Zusammenhang Lukian Ἔρωτες 14 μηροῦ τε καὶ κνήμης ἐπ' εὐθὺ τεταμένης. — „Schärfste Korrektheit der Umrisse", wie Brunn, Gesch. d. griech. Künstler II² 54, übersetzt, trifft wohl nicht genau. Das ist ἀκριβεῖc ταῖc γραμμαῖc bei Dionys. Hal., De Isaeo 4.) Τῶν χρωμάτων ἀκριβῆ τὴν κρᾶcιν καὶ εὔκαιρον τὴν ἐπιβολήν (vgl. Εἰκόνες 7) betrifft die genaue Farbmischung, d. h. die Richtigkeit des Farbentones in bezug auf den wirklichen Gegenstand und den glücklichen Auftrag der so gemischten Farbe. (Die Farben werden gemischt ὑπὲρ μιμήcεωc: Philostr. Apollonios II 22 K.) Zu cκιάcαι εἰc δέον muß man lesen, was Philostrat, Εἰκόνες II 20, über die Schattenführung bei der Verkürzung sagt. Τοῦ μεγέθουc τὸν λόγον geht auf das Größenverhältnis, d. h. auf die Richtigkeit der Proportion in der Einzelfigur und in den Figuren untereinander. Bei τὴν τῶν μερῶν πρὸc τὸ ὅλον ἰcότητα καὶ ἁρμονίαν scheinen ἰcότηc und ἁρμονία einen einzigen Begriff zu bilden. Doch paßt scharf genommen zu πρὸc τὸ ὅλον nur ἁρμονίαν, während man ἰcότητα am liebsten nur auf τῶν μερῶν beziehen möchte.

1) Das Alexanderbild in Ekloge 13, § 2 φέρε δὴ γράψω τῶι λόγωι τὸν πίνακα. ἔχει γάρ, οἶμαι, πρὸc μίμηcιν οἰκεῖα καὶ λόγοc φάρμακα. § 5 οὐκοῦν δότε μοι τὴν Ζεύξιδοc τέχνην, τὰ Παρραcίου cοφίcματα. Kairos in Ekl. 14.

2) Besonders wichtig ist Theon Progymn. Kap. 1 (Spengel, Rhetores II 60) ὁ δὲ καλούμενοc κοινὸc τόποc καὶ ἡ ἔκφραcιc προφανῆ τὴν ὠφέλειαν ἔχουcι πανταχοῦ τῶν παλαιῶν τῶν μὲν ἱcτορικῶν πάντων ἐπὶ πλεῖcτον τῆι ἐκφράcει, τῶν δὲ ῥητορικῶν τῶι τόπωι κεχρημένων. Ebenda p. 62 werden die Beispiele aus den „Alten" genommen von Thukydides, Platon (ἐν Τιμαίωι τὰ περὶ τὴν Cάϊν), Herodot, Theopomp. Ps.-Dionys Techne X 17 (II 372 Us.-Rad.) spricht davon, daß fehlerhafterweise in die Übungsreden die sogenannten ἐκφράcειc eingedrungen seien: εἰcερρύη δὲ τοῦτο τὸ ἁμάρτημα ἐν ταῖc μελέταιc κατὰ ζῆλον

Progymnasmen. Es handelt sich zuvörderst um Theorie und Praxis der sogenannten Progymnasmata, der rhetorischen Anfängerübungen also, die den höheren Kursen mit ihren schwierigeren Studien voraufgingen. Älter aber als die Masse der griechischen Traktate ist das, was Quintilian, nach griechischen Quellen natürlich, über diesen Gegenstand zu sagen weiß. Während er klagt, daß bei den Römern die Grenzen zwischen Grammatik und Rhetorik durch die Schuld der beiderseitigen Vertreter verschoben worden sind[1]), macht er selbst scharfe Scheidung, steckt die Aufgabe der grammatischen Belehrung ab[2]) und weist dann dem rhetorischen Anfangsunterricht seine Gegenstände zu[3]): Erzählung, Bestätigung und Widerlegung, Lob und Tadel, Vergleich, Erörterung allgemeiner Fragen, das Für und Wider bei Gesetzen. Die griechischen Theoretiker — Theon, den man in das erste nachchristliche Jahrhundert zu setzen pflegt[4]), und fast übereinstimmend die späteren, Hermogenes und Aphthonios, — geben eine Aufzählung der Anfangsübungen, und in dieser Aufzählung sind alle die einzelnen Stücke vorhanden, die Quintilian unter Grammatiker und Rhetor verteilt.[5]) Nur ἔκφραϲιϲ. eines haben die Griechen mehr als der Römer: die Ekphrasis, die Beschreibung. Da sind denn die Worte des Hermogenes sehr zu bemerken, daß viele die Beschreibung gar nicht als besondere „Übung" führten, da sie vielmehr in Fabel und Erzählung, Gemeinplatz und Lobrede mit inbegriffen sei.[6]) Es scheint sich also diese Übung am spätesten losgelöst und festen Rang unter den übrigen erhalten zu haben.

τῆϲ ἱϲτορίαϲ καὶ τῶν ποιημάτων. Horaz Ars poetica 14ff nennt die ἔκφραϲιϲ als überflüssige Exkurse in der Dichtung. Übrigens handelt es sich hier nirgends um Beschreibungen von Kunstwerken, die überhaupt in der Theorie eine ziemlich geringe Rolle spielen.

1) Inst. II 1. ... et rhetores suas partes omiserunt et grammatici alienas occupaverunt.

2) I 9. De officio grammatici.

3) II 4. De primis apud rhetorem exercitationibus d. i. περὶ προγυμναϲμάτων.

4) v. Wilamowitz, Hermes XXXV (1900) 6; die letzte Behandlung der Frage bei G. Reichel, Quaestiones progymnasmaticae (Diss. Leipzig 1909) 20sqq.

5) Zur Übersicht ordne ich hier die Reihen nebeneinander:

(Theon-)Hermogenes	Quintilian Grammatiker:	Quintilian Rhetor:
μῦθοϲ	1. Aesopi fabellae	
διήγημα		1. narratio
χρεία	3. chriae	
γνώμη (fehlt bei Theon)	2. sententiae	
ἀναϲκευή und καταϲκευή		2. destructio confirmatio
κοινὸϲ τόποϲ		5. communes loci
ἐγκώμιον und ψόγοϲ		3. laudare vituperare
ϲύγκριϲιϲ		4. comparatio
προϲωποποιΐα (ἠθοποιΐα)	4. ethologia	
ἔκφραϲιϲ		
θέϲιϲ		6. thesis
νόμου εἰϲφορά		7. legum laus et vituperatio

Vgl. auch Reichel a. a. O. 115sqq.

6) Hermogenes Progymn. (Spengel, Rhetores II 17) ἰϲτέον δὲ ὡϲ τῶν ἀκριβεϲτέρων τινὲϲ οὐκ ἔθηκαν τὴν ἔκφραϲιν εἰϲ γύμναϲμα, ὡϲ προειλημμένην καὶ ἐν μύθωι καὶ ἐν διηγήματι καὶ ἐν τόπωι κοινῶι καὶ ἐν ἐγκωμίωι· καὶ γὰρ ἐκεῖ, φαϲίν, ἐκφράζομεν καὶ τόπουϲ καὶ ποταμοὺϲ καὶ πράγματα καὶ πρόϲωπα. ἀλλ' ὅμωϲ...

Noch wichtiger für uns wird aber der Inhalt dieser Beschreibungen. Beschreiben kann man nach Theon und Hermogenes Personen und Sachen, Ort und Zeit, wozu Aphthonios im vierten Jahrhundert Tiere und Pflanzen fügt.[1]) Von Kunstwerken also ist hier noch mit keinem Wort die Rede, und Nikolaos im fünften Jahrhundert erscheint als der erste, der Statuen und Bilder unter den Gegenständen der Beschreibungen erwähnt.[2]) Die Praxis hat freilich dergleichen schon etwas früher gekannt, denn unter den Musterbeispielen solcher Progymnasmen, die auf den Namen Libanios gehen, ist auch die ausführliche Wiedergabe zweier Gemälde.[3])

Schließlich aber muß man sich klar darüber werden, daß man unrecht tut, die „Ekphrasis" als eine in sich geschlossene Kunstform zu betrachten. Die Tätigkeit des Beschreibens ist zunächst gemeint. Der Schüler muß sich im Schildern üben, ganz wie er sich im Erzählen, Begründen, Widerlegen übt. Wir sahen schon, daß die Beschreibung ursprünglich in den andern Fächern miterledigt wurde. Und noch jener Spätling Nikolaos setzt auseinander: es hindere allerdings nichts, eine solche Ekphrasis allein zum Gegenstande einer Übung zu machen; in der Regel aber sei sie nur als Teil eines größeren Zusammenhanges verwendbar.[4])

Die Schule also vermittelt jedem rhetorisch gebildeten, d. h. jedem gebildeten Menschen die Fähigkeit, Eindrücke der Außenwelt deutlich und wirksam und in einem dem Gegenstand angemessenen Stile zu beschreiben.[5]) Aber der Begriff „Rhetorenschule" wird in älterer Zeit nie und auch in der spätesten nur sehr selten genügen, um zu zeigen, was einen Künster oder Schriftsteller zu seiner Beschreibung veranlaßt hat, um also eine literarische Kunstform in ihrem Werden zu begreifen.

Musterbeispiele.

Als Literatur wird man ja die ausgeführten Beispiele bei jenen Progymnasmenschriftstellern kaum ansehen. Denn ob besser oder schlechter, es sind eben Muster für Schüleraufsätze, was sie uns bieten. Aber einen Augenblick müssen wir doch wohl auf sie eingehen.

Die uns erhaltenen Kunstbeschreibungen zerfallen nach ihrem Stil in zwei Gruppen. Die ältere steht unter den Übungsbeispielen, die dem Libanios zugeschrieben werden und ihm, soweit ich urteilen darf, durchaus

---

In der Tat gibt z. B. Lukians „Dionysos" lebhafte ἐκφράσεις προσώπων im Rahmen eines μῦθος.

1) Theon II p. 118, Hermogenes II p. 16 (ἔκφρασις προσώπων πραγμάτων καιρῶν τόπων χρόνων πολλῶν ἑτέρων), Aphthonios II p. 46. Ps.-Dionysios Τέχνη X 17 nennt als Gegenstände χειμῶνα λοιμοὺς (Thukydides!) λιμοὺς παρατάξεις ἀριστείας. — Wenn Reitzenstein, Hellenist. Wundererzählungen 154, die Worte des Persius I 70 *nec ponere lucum artifices nec rus saturum laudare* auf rhetorische Progymnasmen bezieht, so ist das möglich, aber nicht sicher, da man mit gleichem oder größerem Recht an Poesie denken kann. Sicher ist es falsch, den Anfang der Ars poetica hierherzuziehen; s. S. 83[1] (84).

2) Das hat Matz, De Philostratorum fide 19, richtig hervorgehoben. Nikolaos (Spengel III 492) ... ἡνίκα ἂν ἐκφράζωμεν καὶ μάλιστα ἀγάλματα τυχὸν ἢ εἰκόνας ἢ εἴτι ἄλλο τοιοῦτον ...

3) Ἔκφρασις γραφῆς ἐν βουλευτηρίῳ, Libanius ed. Reiske II 1048, 1057.

4) ἐστὶ δὲ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ τοῦτο τὸ προγύμνασμα τῶν ὡς μερῶν παραλαμβανομένων. οὐδὲν δὲ ἴσως ἂν κωλύοι καὶ ὡς ἀρκοῦσάν ποτε αὐτὴν πρὸς ὅλην ὑπόθεσιν ἐργάσασθαι· ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον δὲ τῶν μερῶν ἐστιν.

5) Die Forderung formuliert Hermogenes, Rhetores II 16 so: ἀρεταὶ δὲ ἐκφράσεως μάλιστα μὲν σαφήνεια καὶ ἐνάργεια ... ἔτι μέντοι συνεξομοιοῦσθαι τὰ τῆς φράσεως ὀφείλει τοῖς πράγμασιν ...

gehören können. Jedenfalls haben sie noch nicht den accentuierenden Satzschluß, der die spätere Gruppe frühestens in das fünfte Jahrhundert weist. Diese geht zum Teil gleichfalls unter dem Namen des Libanios, daneben aber werden dieselben Stücke auch dem Nikolaos zugeschrieben.[1])

Zu der ersten Gruppe gehören zwei „Gemälde im Rathaus". Sie sind inhaltlich sehr interessant, weil sie durchaus genremäßige Scenen geben, das erste eine Landschaft mit Bauernhäusern, einem Lastwagen und mehreren Personen, das andere ein Zechgelage im Grünen. Die Beschreibung ist von ruhiger und klarer Sachlichkeit.[2]) Sehr abweichendes Aussehen zeigen die Musterstücke des Nikolaos, die in der Hauptsache Statuen wiedergeben und außerordentlich schematisch gearbeitet sind. Ein allgemeiner Satz steht am Anfang. Dann folgt die Versicherung, das betreffende Werk befinde sich an einem hervorragenden Platze der Stadt, und nun geht die Beschreibung an, um einer ganz bestimmten Bahn zu folgen: Kopf, Hals, rechter Arm, linker Arm, Brust, Bauch, rechtes Bein, linkes Bein. Dazwischen werden Erklärungen und Deutungen eingestreut. Das Schema ist genau so durchgeführt, wie Nikolaos es in seiner theoretischen Anweisung vorschreibt[3]); man kann nicht leugnen, daß die ganze Weise einen etwas stumpfsinnigen Eindruck macht und dem Geist des Lehrers kein günstiges Zeugnis ausstellt.

DER RHETORISCHE PRUNKVORTRAG. Mit der „Melete" ersteigt die rhetorische Kunst wenigstens in spätantikem Sinn ihre Höhe. Losgelöst von allem äußeren Anlaß und jeder realen Verknüpfung lebt sie nur um ihrer selbst willen und empfängt allein aus sich die Gesetze ihres Wesens. Mit solchem Schaustück rednerischer Technik tritt der Redelehrer von Zeit zu Zeit vor seinen Schülern auf und der herumreisende Sophist vor einem fremden Publikum, das ihm huldigt wie die Menschen von heut einem Musikvirtuosen oder einem berühmten Vorleser.[4]) Auch solche Prunkreden gehören in den Kreis dieser Betrachtung.

Lukian περὶ τοῦ οἴκου.

Die älteste ist die Rede Lukians „über das Haus", und hier meint man

1) Die Λιβανίου σοφιστοῦ προγυμνασμάτων παραδείγματα, abgedruckt im Libanius ed. Reiske IV 853 ff, gehen bis 1064, wo mit der θέσις die Reihe der Progymnasmen abgeschlossen ist. Was dann folgt, stimmt zum Teil mit den Beispielen des Nikolaos, die Walz im ersten Bande der Rhetores Graeci herausgegeben hat. Diese ganze Literatur verdiente sehr eine archäologische Durcharbeitung. Denn so wertlos sie literarisch ist, so wichtig scheint sie inhaltlich zu sein. Mir sind nur die alten, heut natürlich unzureichenden Programme Petersens (vgl. Matz, De Philostr. 21) bekannt.

2) Sie stehen p. 1048 und 1057 und gehören ursprünglich zusammen. Von den dazwischenstehenden Stücken gehört wohl die ἔκφρασις δρόμου τῶν ἡρώων auf p. 1054 nicht in die Reihe, da sie die accentuierenden Satzschlüsse zu haben scheint.

3) Spengel III 492 ἀρξόμεθα ἀπὸ τῶν πρώτων καὶ οὕτως ἐπὶ τὰ τελευταῖα ἥξομεν· οἷον εἰ ἄνθρωπον χαλκοῦν ἢ ἐν γραφαῖς ἢ ὁπωσοῦν ἔχομεν ἐν τῇ ἐκφράσει ὑποκείμενον ἀπὸ κεφαλῆς ἀρχὴν ποιησάμενοι βαδιοῦμεν ἐπὶ τὰ κατὰ μέρος (κάτω μέρη?). Hier ist auf Kunstwerke übertragen, was bei Aphthonios (II 46 Sp.) für die Beschreibung von Personen (πρόσωπα) vorgeschrieben war: ἐκφράζοντας δὲ δεῖ πρόσωπα μὲν ἀπὸ τῶν πρώτων ἐπὶ τὰ τελευταῖα ἰέναι, τουτέστιν ἀπὸ κεφαλῆς ἐπὶ πόδας. (Matz, De Philostrat. 20[2].)

4) Die Darstellung Rohdes im Griechischen Roman 305 ff ([2]328 ff) ist bekannt. Verwiesen sei ferner auf v. Arnim, Dio von Prusa 152 f. Mommsen, Röm. Gesch. V 335.



geradezu in die Genesis einer Gattung hineinzublicken, die sich zwar weit nach unten verfolgen läßt, aber mit irgendwelcher Gewähr über Lukian nicht zurückgeschoben werden kann. Der Sophist, so wird man denken, ist in eine fremde Stadt gekommen, und ein reicher Privatmann hat ihm sein Haus zum Aufenthalt angeboten, wie 600 Jahre früher Kallias den Sophisten seiner Zeit tat. Auch jetzt versammeln sich bei dem Gastgeber alle, die die fremde Berühmtheit hören wollen, und der Unterschied der Epochen wird eigentlich nur an dem Stoff des Vortrages faßbar. Lukian sieht ein prächtig ausgestattetes, neues Haus, die Schönheit erfreut ihn, und nun wäre es — für den Griechen! — bäurische Unkultur, wollte man diese Freude stumm mit sich herumtragen, anstatt sie in Worte zu kleiden.[1]) In Worte, das kann für den ausgebildeten Schönredner nicht ein kurzes kunstloses Lob bedeuten, sondern er muß mit einer Epideixis, dem Besten, was er geben kann, seinen Dank für alle die geschaute Herrlichkeit darbringen. So wird der Vortrag zur rühmenden Beschreibung dessen, was Redner und Hörer vor Augen haben.

Vorbilder in der Historie.

Zunächst sei festgestellt, daß, von Farbe und Art abgesehen, solche Beschreibung eines Gebäudes mit Ausstattung und Gemäldeschmuck natürlicherweise nicht hier als etwas Neues in die Literatur eintritt. Vielmehr hat es dergleichen in jenen historischen und halbhistorischen Schriften hellenistischer Zeit gegeben, von denen vorhin zu sprechen war. Und daß in der Tat die Rhetorik aus solchen Gegenden ihre Stoffe holt, um sie ihren formalen Zwecken zu unterwerfen, kann durch ein anderes Beispiel belegt werden. Dion von Prusa hielt in seiner sophistischen Periode einen Prunkvortrag über das Tempetal, und bei Älian finden wir das gleiche Thema rhetorisch behandelt. Nun gab es aber eine berühmte Beschreibung von Tempe bereits viel früher in den Philippika des Theopomp, und die Wahrscheinlichkeit, daß diese mittelbar oder unmittelbar das Vorbild für jene rednerischen Produktionen gewesen sei, ist nicht nur in sich erheblich genug[2]), sie trifft sich auch mit unseren allgemeinen Erwägungen, denen sie ihrerseits zur Stütze dienen kann.

Lukians Beschreibung.

Doch wir kehren zur Beschreibung Lukians zurück. Von der Lage des Hauses zur Sonne ist die Rede, von der Lichtfülle, den guten Proportionen, der großen und freien Baugesinnung, die sich in den weiten Fenstern ausspricht. Besonders findet die Decke mit ihrer reichen und doch zurückhaltenden Goldverzierung die ganze Bewunderung des Sprechers. Alles aber krönt zuletzt der Bilderschmuck an den Wänden. Hier hat nun Lukian durch einen kecken und witzigen Zug seinem Kunstwerk eine besondere Gestalt gegeben. Er führt nämlich „einen anderen durchaus tüchtigen Gedanken" redend ein[3]) und läßt ihn darlegen, ein Vortrag, wie der gegenwärtige, sei eigentlich ein Widersinn in sich, da der Anblick der schönen Wirklichkeit die ganze Seele einnehmen und alle Worte verdunkeln müsse.

---

1) Cap. 2 .... ἀγροικία δὲ πολλὴ καὶ ἀπειροκαλία καὶ προςέτι γε ἀμουςία, τῶν ἡδίςτων αὐτὸν ἀπαξιοῦν ..... ὅςτις δὲ μετὰ παιδείας ὁρᾶι τὰ καλά ...... πειράςεται δὲ ὡς οἷόν τε καὶ ἐνδιατρῖψαι καὶ λόγωι ἀμείψαςθαι τὴν θέαν.

2) Als Vermutung (für Aelian) ausgesprochen von Rohde, Griech. Roman 508[3] (541); dort sind auch die Stellen verzeichnet.

3) ἕτερος δέ τις οὐκ ἀγεννὴς λόγος ἀλλὰ καὶ πάνυ γενναῖος... Περὶ τοῦ οἴκου Kap. 14.

Es sei also verzeihlich, wenn die Anwesenden der Beschreibung des Redners nicht mehr zugehört und sich schon vorher die Wandgemälde angesehen hätten. Die wolle er nun beschreiben, damit Auge und Ohr nicht länger in Widerspruch blieben.

So ist man auf zierlichem Umweg bei der Bilderbeschreibung angelangt, über die nun freilich nicht sehr viel zu sagen ist. Sie erreicht durchaus nicht die Höhe, die Lukian sonst auf diesem Gebiet ersteigt, vielleicht darum, weil man vor den Bildern selbst steht, der Zwang also, möglichst anschaulich zu gestalten, einigermaßen fortfällt; vielleicht noch mehr darum, weil bei der größeren Zahl der Bilder eines das andere drückt wie in einer Ausstellung. Auf den Schmuck der Worte geht die Absicht vor allem, daneben ist doch das Interesse für die künstlerischen Intentionen nicht zu verkennen, besonders wo sie von etwas komplizierter Art scheinen. Gefühlsmischung — „Scham und Furcht“ — wird bei Andromeda hervorgehoben, und bei einem anderen Gemälde wird der ernste und vornehme Sinn des Künstlers gebührend bewundert, der die Ermordung Klytämnestras als schon geschehen und nur die des Ägisth als geschehend darstellte. Ganz ähnliche Motive hat uns die Epigrammatik kennen gelehrt.[1])

Philostrats „Bilder“.

Wenn dieser Ausgang künstlerisch einigermaßen enttäuscht, so ist er literarhistorisch von nicht zu unterschätzendem Wert. Er erlaubt uns, Philostrats „Bilder“ hier anzuschließen und dieses überaus seltsame Erzeugnis zu verstehen und einzuordnen.[2]) Man hat bei dem Sophisten Kunstbeschreibung gesucht und ihn gescholten, wenn man nicht auf seine Rechnung kam. Aber auch das Schlagwort „rhetorische Ekphrasis“ oder die Vorschriften der Progymnasmen verhelfen nicht zu genauem Verständnis. Das wird sich uns erschließen, wenn wir sorgsam die Einleitung des Schriftstellers prüfen, in der er erzählt, was er als Entstehungsgeschichte des Werkes aufgefaßt wissen will. Er war zu den Festspielen in Neapel, wollte aber öffentlich nicht auftreten, und die jungen Leute drängten sich zu ihm in das Haus des Gastgebers, bei dem er wohnte. Das war ein prächtiges vier- oder fünfstöckiges Gebäude draußen vor der Stadt, mit dem Ausblick auf das Meer, glänzend eingerichtet; sein größter Schmuck aber bestand in einer mit Geschmack angelegten Gemäldesammlung. Die Absicht des Rhetors, über diese Bilder zu sprechen, wurde bestärkt durch den Sohn des Hauses, einen zehnjährigen Knaben, der ihn um Erklärungen bat. So beschloß er, wenn die Zuhörer kämen, über die Bilder seinen Prunkvortrag zu halten.[3]) Damit stellt sich die Schrift zu Lukians eben besprochenem Werkchen. Und doch bestehen Unterschiede. Keines Wortes bedarf der formale Gegensatz, daß Philostrat Einzelstücke aneinander reiht, während Lukian zusammenhänge Rede gab. Es ist, als ob sich deren Schlußteil abgetrennt und erweitert hätte, bis die selbständig gewordenen Bilder auseinander fallen mußten. Vor allen Dingen aber liegt der Unterschied in der ausgesprochen lehrhaften Absicht Philostrats. Schon der Vortrag will

Zweck des Buches.

1) Oben S. 57.

2) Bertrand, Un critique d'art dans l'antiquité: Philostrate, zeigt schon im Titel, daß er das literarische Problem nicht richtig gestellt hat. Richtiger urteilt A. Bougot, Philostrate l'ancien. — Welcher Art die Εἰκόνες des Pamphilos waren (Suidas Πάμφιλος), darüber ist auch nicht einmal eine Vermutung gestattet; s. Kalkmann, Quellen des Plinius 230.

3) ἐπίδειξιν αὐτὰ ποιησόμεθα. Vorher hieß es μελέτας ποιεῖσθαι.

nicht vor einem beliebigen Publikum, sondern vor Unerwachsenen, vor Schülern also, gehalten sein. Und das veröffentlichte Buch reicht nach den Worten seines Verfassers der Jugend Musterstücke dar, an denen sie sich in der Kunst des sprachlichen Ausdrucks und in dem Finden und Verknüpfen der Gedanken üben solle.[1])

Gefühl für das Kunstwerk.

Liegt also dem Schriftsteller jede Absicht fern, Kunstbeschreibungen um des Kunstwerks willen zu geben, so wäre es doch ungerecht, ihm Gefühl für Kunst zu bestreiten. Daß er es besitzt, zeigt die Wahl des Gegenstandes mehr noch als die Einleitung mit ihrem Preis von Malerei und Bildnerei. Und am meisten sprechen für ein inneres Verhältnis zu seinem Gegenstande Teile seiner Beschreibung.

Ganz vortrefflich scheint mir der „Komos" (I 2), den ich als Beispiel wähle. Ein Nachtstück. Vor der vergoldeten Tür, die nur unbestimmt durch das Dunkel schimmert, steht ein Jüngling, schlafend, den Kopf auf die Brust gesenkt, so daß man den Hals nicht sieht. Die linke Hand faßt nur noch unsicher den Speer[2]), die rechte in gleicher Weise eine Fackel. Um sich vor der Flamme zu sichern, kreuzt er das linke Bein über das rechte und hält die Fackel nach links hinüber, indem er die Hand von dem hervortretenden Knie entfernt.[3]) Der gesenkte Kopf ist leicht beschattet, den übrigen Körper aber erhellt das Fackellicht. Der Kranz von Rosen, den er auf dem Haupte trägt, verdient höchstes Lob, weniger um der Farben willen, als darum, weil das Flaumigweiche der Blüten, ihre Taufrische, ja, fast ihr Duft wiedergegeben ist. — Hier wird wirklich Haltung und Beleuchtung aufs anschaulichste in Worte gefaßt und das Ganze von feinem Gefühl für die Stimmung und die künstlerischen Reize durchzogen. So hat noch manches Stück im einzelnen seine Vorzüge, und gelegentlich, etwa als Daidalos die hölzerne Kuh für Pasiphaë baut (I 16), wird auch ein Ganzes sachgemäß vorgeführt.

Rhetorische Absicht herrscht.

Aber das sind doch Ausnahmen, und das Bild ist eben für Philostrat durchaus nicht die Hauptsache, sondern der schillernde Glanz seines Stiles und der üppige Reichtum seiner Einfälle. Um eines Effektes willen durchbricht er in der Weise später Epigrammatik die strenge Grenze zwischen Werk und Beschauer, ohne die es eine echte und reine künstlerische Wirkung nicht gibt. „Wir wollen das Blut auffangen, das aus der Wunde spritzt." (I 4.) „Komm fort, daß wir ihre Schäferstunde nicht stören." (I 8.) „Schau ihre blühenden Lippen: gleich wird sie reden." (II 5.) Er lenkt vom Bilde ab, wo es ihm beliebt, spricht Mutmaßungen aus, geht auf die Fabel ein, um sie zu ergänzen oder fortzuführen. Daher denn nicht selten zweifelhaft bleibt, was nun wirklich gemalt zu denken sei. Er stellt das sachlich Gleichgültige breit ausgeführt an einen bedeutsamen Platz, während das sachlich Wichtige sich irgendwo im Dunkel verlieren darf. Und am schärfsten be-

1) ὁ δὲ λόγος οὐ περὶ ζωγράφων οὐδ' ἱστορίας αὐτῶν νῦν, ἀλλ' εἴδη ζωιογραφίας ἀπαγγέλλομεν, ὁμιλίας (etwa: Vorträge) αὐτὰ τοῖς νέοις συντιθέντες ἀφ' ὧν ἑρμηνεύσουσι (eloquentur, elocutionem exercebunt) καὶ τοῦ δοκίμου ἐπιμελήσονται. Die letzten Worte übersetzt Bertrand, Philostrate 82, à goûter bien les belles choses. Das wäre wichtig für die Gesamtauffassung, τὸ δόκιμον meint aber die Trefflichkeit des Ausdrucks.

2) Der Speer, προβόλιον, ist sachlich allerdings merkwürdig. Aber die Hand am Ohrläppchen, ἐπὶ προλοβίωι, würde keinen sehr festen Stand gewährleisten.

3) τῶι γόνατι ἀφιστὰς τὴν χεῖρα. Vielleicht ἐφιστάς?



zeichnet man seine Richtung, wenn man darlegt, wie oft er um rhetorischer Reize willen der vornehmsten Forderung, einer sachlichen Konstruktion des Bildes, fast absichtlich aus dem Wege geht.

Aufbau der Bildbeschreibung.

„Die Lyra hat Hermes erfunden und hat sie dem Amphion gegeben. Der hat mit ihr die Mauern Thebens gebaut, indem die Steine sich von selbst zusammenfügten. Das ist auf dem Bilde dargestellt.“ Und nun werden die einzelnen Teile durchgeprüft, ob sie angemessen sind: das Instrument, Amphion, die Steine (I 10). Diese Anordnung ist im Sinne einer Kunstbeschreibung ganz verkehrt. Zuerst müßte Amphion kommen, dann das Instrument, das hier gleichberechtigt und viel zu breit behandelt wird. Von Amphion hören wir erst ganz zuletzt, daß er auf einem Felsen sitzt, mit dem Fuße den Takt tritt, mit der rechten Hand in die Saiten greift und die linke in Verkürzung ausstreckt. Am Anfang steht eine Vermutung über das, was er wohl singen mag. Dazwischen sind allerlei beschreibende Einzelzüge angebracht. Diadem, Leier und Gewand werden nicht in sachlicher Folge aneinandergereiht, sondern nach dem literarischen Gesichtspunkt, daß alle drei Geschenke des Hermes sind. Überhaupt ist es diese literarische Verknüpfung durch die Sage oder durch irgendeinen herbeigeholten Gedanken, die dem Bildeindruck oft den schwersten Schaden tut.

Zu den Füßen des gelagerten Nils steht der Dämon der Stromschwelle; so sollte gesagt werden, nachdem der Flußgott und die um ihn spielenden Putten, seine „Ellen“, beschrieben worden sind. Ganz anders verknüpft der Schriftsteller: Die Attribute des Nils deuten darauf hin, daß er das Land durch seine Überschwemmungen befruchtet. Über die wacht ein Dämon an seinen Quellen. Und dieser ist nun hochaufragend im Gemälde dargestellt. (I 5.) Auf dem Menoikeusbilde (I 4) sind zwei Scenen wohl in verschiedenen Gründen vereinigt: die sieben Helden, denen Amphiaraos Unglück prophezeit, und die Selbstopferung des Menoikeus. Man sollte erwarten, daß diese beiden Scenen in räumlich-anschauliche Beziehungen zueinander gebracht würden: Im Hintergrunde (oder sonst irgendwo) ragt Theben empor, und an der Drachenhöhle steht Menoikeus und stößt sich das Schwert in die Brust. Wie anders Philostrat! Von Amphiaraos hat er gesprochen, und nun geht er von diesem Seher über zu dem Seher in der Stadt, berichtet von dem Spruch des Teiresias und dem Entschluß des Knaben, und erst nach solchem Umweg über die Sage findet er sich zum Bilde zurück.

Die wenigen Beispiele werden genügen. Sie sollen kein absolutes Urteil rechtfertigen; denn nach dem rhetorischen Wert dieser Literatur wird hier nicht gefragt. Sondern gezeigt sollte werden, wie oft man die natürliche Struktur durch eine krause, sprunghafte, willkürliche ersetzt findet, oder wie Urbild und Beschreibung in Aufbau und Accenten voneinander völlig verschieden sein können. Wenn wir hier Übereinstimmung fordern, so ist das im Sinne des Schriftstellers unberechtigt, der rhetorische Kunstwerke von eigener Natur schafft und verlangen darf, nach seiner Absicht beurteilt zu werden.

Prokop von Gaza.

Übergehen wir, wie billig, die Nachahmer Philostrats, den jüngeren Namensvetter und den Kallistratos, und wenden wir nun den Blick von der Betrachtung dieses eigenartigen literarischen Erzeugnisses wieder zu der Gattung zurück, so müssen hier zwei gazäische Beschreibungen Platz finden, die, namenlos überliefert, wahrscheinlich dem Prokop gehören, die Be-



schreibung einer Uhr und eines Gemäldes.[1]) Sie stehen mit einigen Charakterreden (Ethopoiien) in derselben Handschrift. Doch über Progymnasmen, an die mancher denken könnte, erheben sich diese Stücke durchaus in ihrem Umfang und literarischen Anspruch. Daß es Prunkreden des Meisters sind, ist an sich deutlich und wird durch die mitüberlieferten Vorträge zum Rosenfest vollends außer Zweifel gesetzt.[2]) Von diesen Stücken, die inhaltlich für unsere kunstgeschichtliche Kenntnis überaus wichtig sind, darf hier das mechanische Uhrwerk mit seinen beweglichen Figuren unbeachtet bleiben, zumal der Text sehr zerstört und verstümmelt ist; das „Gemälde“ aber — in Wahrheit eine Wanddekoration von zwei großen Bildern nebeneinander und vier kleinen darüber — fordert einen Blick als eins der ausgeführtesten Muster solcher Beschreibung, das wir besitzen.

Von den beiden Hauptbildern stellt das eine dar, wie Phaidra den verhängnisvollen Brief schreibt, während Theseus im Schlafe liegt; das andere zeigt uns den Hippolytos auf der Jagd in dem Augenblick, da die Botin ihm jenen Brief gebracht hat. Die Anordnung ist durchaus sachgemäß. Eine allgemeinste Charakteristik der Situation und Stimmung macht den Beginn: Athen, Sommerszeit, Mittagshitze. Da hinein wird die erste Scene gestellt. Das Ruhebett des Theseus gibt einen festen Punkt ab, um das übrige zu ordnen: zunächst die architektonische Umgebung, dann die Figuren, den Gelagerten und seine Diener, die sitzende Phädra mit ihrem Gefolge. Von der zweiten Scene werden zuerst die Hauptpersonen kurz vorgeführt, damit die Situation sich gleich offenbare. Darauf entwickelt sich das einzelne: die Gruppe um die Amme, Hippolytos mit seinen Begleitern. Der Hintergrund, Landschaft natürlich, macht diesmal den Beschluß. Denn seine Staffagefiguren sind mit ihrem Interesse bei der Haupthandlung, während auf dem ersten Bild die Personen in das architektonische Gefüge eingeordnet werden und umgekehrt ihre Aufmerksamkeit zum Teil dieser Architektur, den schmückenden Reliefs nämlich, zuwenden.

Anordnung.

Auf die bemerkenswerte Ausführlichkeit des Ganzen wurde schon hingewiesen. Sie betrifft zunächst das Beiwerk. Wir sehen auf dem ersten Bild die Halle des Hintergrundes mit ihren Statuennischen; Säulen von weißem Marmor tragen über goldenen Kapitellen Relieffriese mit Scenen,

Beiwerk.

---

1) Choricius ed. Boissonade p. 149 sqq. Kirsten, Quaest. Choric., Bresl. philol. Abh. VII 2 p. 46 sqq. Die „Monodia“, p. 179, stammt erst aus dem Jahre 1155 und ist von Nikephoros Basilakes: Philologus LIV 93.

2) Εἰς ῥόδον p. 129 Boiss. Περὶ ἔαρος p. 173 Boiss. (ἡ διάλεξις πρόφασιν λαβοῦσα τῶν ῥόδων περὶ τοῦ ἔαρος διαλέγεται.) Eine Schwierigkeit macht in der Bildbeschreibung die Anrede: ὡς ὁρᾷς — ὦ φιλότης — εἴ τί σοι γεγύμνασται πρὸς αἴσθησιν λεπτοτέραν ἡ θέα ... Es ist, als ob er mit einem einzelnen vor dem Bilde steht, und man wird an Philostrat erinnert. Doch läßt sich vergleichen, wie Chorikios z. B. in der Apologia mimorum sich häufig an eine einzelne Person wendet, und man hat an den Diatribenstil zu denken. — Ich bin damit beschäftigt, die betreffenden Blätter des Vaticanus an der Hand photographischer Reproduktionen von neuem zu prüfen, ob ihnen nicht mehr abzugewinnen ist. Dann aber muß die Archäologie sich mit diesem Material befassen. Eine bildliche Rekonstruktionsskizze ist durchaus möglich und wäre gewiß erwünscht. Die Beziehungen nach rückwärts zu der hellenistischen Malerei müssen nachgewiesen werden, und welche Züge als späte auffallen. Zu diesen scheint z. B. der Jagdfalke zu gehören, ferner die eindrucksvolle, aber rohe Bestrafung. — Stark, Gaza 604 ff gibt eine kurze Besprechung.

die den Theseus und Hippolyt betreffen. Auf dem Dache sitzt ein Pfau, der den Kopf wendet und mit dem Schnabel am Gefieder zupft, am andern Ende ein zärtliches Taubenpaar. Die Bäume des Gartens überragen mit ihren Wipfeln das Ganze. Ebenso genau wird das Ruhebett beschrieben und die Hunde, die am Boden spielen.

Einzelfiguren.

Die Gruppen entstehen allmählich vor unseren Augen und gewiß hinreichend deutlich und wirksam. Doch ist die genaueste Betrachtung auf die einzelnen Figuren gerichtet, deren Aussehen und Haltung eingehend beschrieben wird. Hinter dem schlafenden Theseus hockt ein Diener am Boden, der gleichfalls entschlummert ist, während er im linken Arm den fest aufgesetzten Fliegenwedel hält und den Kopf in die Hand stützt. Auf dem Hippolytosbilde sehen wir den Sklaven, der die Kupplerin bestraft: Die Beine setzt er breit auseinander, um festen Stand zu gewinnen; mit der linken Hand zerrt und hetzt er die Hunde gegen die Alte, mit der rechten schwingt er eine Keule im Rücken und holt mit ganzem Leibe zum Schlage aus.

Fein wird das seelische Moment an der Körperhaltung beobachtet. Die Amme spricht zur Herrin geduckt wie jemand, der ein Geheimnis mitteilt. In Phaidras feuchtem Blick, ihrem Körper, der der Stütze bedarf, ihrem matten Arm, der kaum mit der Fingerspitze die Wange berührt, findet der Beschreibende die Willen- und Haltlosigkeit ihres Zustandes deutlich ausgesprochen.

Absicht der Beschreibung

Das Ganze wird in der blumigen, unruhig bunten, von Reminiscenzen schillernden Sprache vorgetragen, die man in Gaza zu vernehmen gewöhnt ist.[1]) Und so sehr natürlich dieses formale Moment für den Redner im Vordergrunde steht, so stark muß doch auch sein sachliches Interesse gewesen sein, da im Gegensatz zu Philostrat die Form der Darstellung durchaus nicht die Form des Dargestellten aufgelöst hat. Darum ist es lehrreich, den Hinweisen nachzugehen, die der Autor selbst über sein Verhältnis zum Objekt dem Hörer und Leser gibt. In der Vorbemerkung zur „Uhr" wird der Gedanke ausgeführt, daß die Beschreibung einen recht ungleichen Wettkampf des Wortes mit dem Kunsterzeugnis darstelle, und daß, wenn das Wort unterliege, die Macht des Künstlers umso deutlicher hervortrete.[2]) Noch wichtiger ist eine Stelle in dieser Rede selbst, wo sehr richtig gezeigt wird, wie die Augen des ungeübten Betrachters hierhin und dorthin gehen, ohne sorgsam Teil um Teil anzuschauen. Die genaue Beschreibung des Kunstwerkes soll offenbar den Zuhörer für die Betrachtung vorbereiten, und man möchte denken, daß der Redner auf diese Weise seinem Vortrag über den ästhetischen Genuß hinaus ein erhöhtes Maß praktischer Existenzberechtigung verleihen wolle.[3])

---

1) Norden, Kunstprosa I 406 scheint sie mir nicht ganz richtig zu beurteilen. Es ist doch eminent viel von dem sogenannten „neuen Stil" darin. Prokop hat in seinem Panegyrikos auf Arkadios, p. 507 Bonn. (in: Dexippus etc.) das gorgianische Bild von den „lebenden Gräbern", über das Norden I 385 handelt.

2) Anderswo findet sich die Meinung, daß die Malerei in Worten es sehr wohl mit der Farbenkunst aufnehmen könne: Himerios 13 und 25, ὅϲα γραφεῖϲ καὶ λόγοι δύνανται, μᾶλλον δὲ μικροτέρα μίμηϲιϲ πᾶϲα πρὸϲ λόγουϲ.

3) Interessant in gleicher Richtung ist eine Stelle in des Chorikios Rede auf Bischof Markian, p. 83 Boiss., wo er die eingelegte Beschreibung rechtfertigt. Sie möge zwecklos erscheinen, da ja seine Zuhörer das Werk selber

Predigt des Asterios.

Das würde nicht viel mehr als ein Vorwand sein. Ein anderes Beispiel aber läßt sich anführen, wo wirklich die hier betrachtete Art der Kunstbeschreibung einem außer ihr liegenden Zwecke dienstbar wird: religiöser Erbauung. Unter den Predigten des Bischofs Asterios von Amaseia (um 400) befindet sich eine kurze Rede zu Ehren der Märtyrerin Euphemia.[1]) Und hier wird nun nicht, wie gewöhnlich, von Taten und Leiden der Heiligen ein geschichtlicher Bericht gegeben, sondern der Sprecher beschreibt ein Gemälde, daß er bei seinem Erholungsspaziergang in irgendeinem überdeckten Wandelgange gesehn hat. Das Bild war vierteilig und zeigte die Heilige vor dem Richter, unter den Händen der Folterknechte, im Gefängnis und auf dem Scheiterhaufen. Am ausführlichsten wird die erste Scene wiedergegeben, die anderen sind kürzer gefaßt. Auf Gefühlsausdruck und starken Affekt wird der Nachdruck gelegt. Scham und Festigkeit mischt sich in Gesicht und Haltung der Jungfrau, da sie vor dem Tribunal steht, und der Redner erinnert an Medeabilder, die ähnliche Gefühlsmischung zeigen. Bei der Folter wird die furchtbare Anschaulichkeit hervorgehoben; die Blutstropfen auf dem Munde der Jungfrau erscheinen wie wirklich, so daß man Tränen vergießt. Im Gefängnis dann die fromme Ekstase und die himmlische Erscheinung, zuletzt die Märtyrerin auf dem Scheiterhaufen, wie sie ohne Schmerz, vielmehr Heiterkeit auf dem Antlitz, die Hände gen Himmel emporstreckt. — Mit der Aufforderung: „Geh hin und schaue selber!“ schließt die Beschreibung ebenso kurz und plötzlich, wie sie begonnen hat.

Konstantinos Manasses.

Wenn hier die rhetorische Ekphrasis zu erbaulichen Zwecken verwendet wird, so ist das eine sekundäre Entwicklung, die nicht auf der geraden Linie liegt. Für die echte, kunstbeschreibende Prunkrede aber sei noch ein ganz spätes Beispiel angeführt. Konstantinos Manasses schildert ein rundes Mosaik, das er in einem Saale des kaiserlichen Palastes gesehen hat.[2]) In der Mitte war Ge als Weib dargestellt, im Kreise herum

sehen könnten. Aber erstens denkt er an diejenigen, die seine Rede einst lesen würden (sehr seltsam! Zusatz zur Publikation?), und dann hätten auch die Anwesenden etwas davon, εἴπερ ἃ βλέπειν ἡδὺ τούτων ἀκροᾶϲθαι τερπνόν.

1) Migne, Patrol. Gr. XL 333 Εἰϲ μαρτύριον τῆϲ πανευφήμου μάρτυροϲ Εὐφημίαϲ ἔκφραϲιϲ. Übersetzt von Keil bei Strzygowski, Orient oder Rom 120. — Nebenher sei erwähnt, daß die bei Prokop vermerkte Anrede an eine Person auch hier wiederkehrt: δεῦρο δ', εἰ βούλει ... φράϲω ϲοι τὴν γραφήν. Und zum Schluß: ὥρα δέ ϲοι καὶ αὐτὴν, εἰ βούλει, τελέϲαι τὴν γραφὴν, ἵνα κατίδηιϲ ἀκριβῶϲ, εἰ μὴ πολὺ κατόπιν τῆϲ ἐξηγήϲεωϲ ἤλθομεν.

2) Τοῦ φιλοϲόφου καὶ ῥήτοροϲ κυροῦ Κωνϲταντίνου τοῦ Μαναϲϲῆ ἔκφραϲιϲ εἰκονιϲμάτων ἐν μαρμάρωι κυκλοτερεῖ ... aus cod. Marcianus 612 herausgegeben von Hercher in den Memorie dell' Instituto II 491, neuerdings von Sternbach in den Wiener Jahresheften V (1902) Beiblatt 74. (Dort ist auch auf S. 83ff zum ersten Mal eine fragmentarische Beschreibung desselben Konstantinos ediert: ἔκφραϲιϲ εἰκονιϲμάτων ἐν μαρμάρωι κυκλοτερεῖ κατὰ μέϲον μὲν ἐχόντων τὸν Κύκλωπα τοὺϲ 'Οδυϲϲέωϲ ἑταίρουϲ διαϲπαράϲϲοντα etc.) Ich hebe einige Sätze aus: ἐγὼ δὲ ζωγράφου χειρὸϲ ἔργον ἰδὼν καὶ τὰϲ ὄψειϲ καταγοητευθεὶϲ τῶι θεάματι καὶ τῆϲ εὐτεχνίαϲ ἀποθαυμάϲαϲ τὸν ἄνθρωπον, ἀφιλοκάλου ψυχῆϲ ἡγηϲάμην ϲιωπῆι τηλικοῦτον ἔργον καλύψαι (vgl. Lukian π. τοῦ οἴκου c. 2, oben S. 87[1]) ... καὶ τοίνυν χαρίζομαι τούτωι τὴν γλῶϲϲαν καὶ ὡϲ ἐφικτὸν ὑπ' ὄψιν τοῖϲ οὐκ ἰδοῦϲι παρίϲτημι. Schluß: γέγραπται δέ μοι τὸ πᾶν περὶ τὴν μάρμαρον τέχναϲμα καὶ εἰϲ ἀντιγραφὴν τῆϲ γραφῆϲ καὶ εἰϲ τέχνηϲ ἀπόπειραν. — Bei Konstantinos ist die Beschreibung der Ge in einer großen Lücke verloren gegangen. Sie wird in etwas ersetzt durch das Gedicht des Manuel Philes εἰϲ τὴν ἐν τοῖϲ ἀνακτόροιϲ τοῦ 'Απελλοῦ

Früchte und Tiere. Die Art, wie der Spätling sein Werk einführt und begründet, läßt keinen Zweifel, daß es mit Recht hier an diese Stelle gerückt wird.

Johannes von Gaza. Und nun kann wohl gesagt werden, daß auf dieser Linie auch dem „Weltbilde" des Johannes von Gaza ein Platz zukommt: Es ist dieselbe Prunkbeschreibung, in Verse umgesetzt. Wie sich aus der Vorrede ergibt, spricht der Verfasser zu einem rhetorisch gebildeten Parterre. Er habe eigentlich einen anderen Gegenstand wählen wollen, aber die „Herren", die Professoren offenbar[1]), hätten ihn veranlaßt, das Gemälde zu beschreiben. Das Thema ist willkürlich gewählt, ohne Beziehungen zu Personen oder Zeit, und ein äußerer Zweck, dem das Werk dienen könnte, tritt nirgends hervor. So setzt denn auch die Beschreibung nach den üblichen poetischen Anrufungen unvermittelt ein, und mit beendigter Beschreibung schließt das Gedicht. — Über das Verhältnis der poetischen zur prosaischen Form wird bald ein Wort zu sagen sein. Eine Wertung des Gedichtes und eine Charakteristik seiner Eigenart bleibt einer anderen Stelle des Buches vorbehalten.

Christodor Es ist nicht sicher, ob in diesen Zusammenhang auch Christodor gehört, der unter Kaiser Anastasios die Statuen des großen öffentlichen Bades „Zeuxippos" in Versen, gleichfalls im Stile des Nonnos, beschrieb. Unrichtig ist es, wenn man gemeint hat, die literarische Form dieses Gedichtes aus einer Aneinanderfügung von Epigrammen erklären zu können.[2]) Gewiß klingen die spitzigen Motive des Epigramms hier und da durch, so wenn der Dichter allein der Bronze schuld gibt, daß der Dargestellte nicht reden könne, oder wenn er dem Künstler zumutet, er hätte süße Musik in das Metall mischen sollen, damit die Leier des Simonides töne, oder wenn er Athene selbst enthusiastisch als Schöpferin der Homerstatue begrüßt. Aber unter all den Beschreibungen gibt es äußerst wenige, die so, wie sie sind, ein Epigramm abgeben würden, wie etwa die pathetischen Anreden an Hekabe und Polyxene; fast allen fehlt die für das Epigramm wesentliche Zuspitzung auf einen Punkt, so verschieden sie auch sonst sind. Verschieden gleich an Umfang, der von zwei bis zu zwölf Versen wechselt und einmal, bei Homer, sogar die 40 erreicht. Verschieden auch an Inhalt. Zuweilen wird einfach die Benennung umschrieben, derart daß hinzugefügt wird, was denn der Dargestellte im Leben gewesen sei. Dann gibt es Be-

---

γραφήν hrsg. von Stark de Tellure dea (1848) 5 und jetzt Wiener Jahreshefte a. O. 80. Über Philes ist beim Epigramm ein Wort gesagt worden (S. 60). In diesem Stück ist er von der rhetorischen Kunstbeschreibung beeinflußt. — Es liegt mir fern, die byzantinische Ekphrasis erschöpfend behandeln zu wollen. Doch mögen noch die interessanten Beschreibungen des Markos Eugenikos erwähnt sein (hrsg. von Kayser hinter dem Philostratus De Gymnastica, Heidelberg 1840): das Martyrium des Demetrios, die Geburt Christi, der Tod des Syrers Ephraim, Heilige von Engeln bekränzt, eine Schnitzerei mit Pflanzen und Tieren. Die Darstellung ist äußerlich von Philostrat beeinflußt. Über Eugenikos und über byzantinische Ekphrasis überhaupt spricht ohne besondere literarische Einsicht Muñoz im Nuovo Bull. di archeol. crist. X (1904) 221 ff.

1) Zu δεσπόταις πεπεισμένος (v. 11) vergleiche man die verwandte, gleichfalls iambische Vorrede des Epikedeion Berl. Klassikertexte V 1 S. 83 v. 5 τὸν τοῦ θεάτρου δεσπότην τὸν ῥήτορα, οὗ χωρὶς οὐδεὶς σύλλογος ἐγεγόνει ποτὲ δι' ὅν τε δεῦρο συνελέγημεν πολλάκις. Johannes ist also nicht ῥήτωρ, womit sein Titel γραμματικός zu stimmen scheint.

2) Leo, De Statii Silvis 6. Dieselbe Meinung hat wohl auch die Aufnahme in die Anthologie veranlaßt.

schreibungen des Äußeren, ob jung oder alt, bärtig oder bartlos, bekleidet oder nackt, welche Abzeichen oder Attribute, welche Bewegung der Glieder, welche Wendung des Kopfes. Und dazu kann die Ausdeutung treten, die sich gelegentlich zu allegorischer Begründung erhebt, und die auch ohne Schilderung des Körperlichen allein für sich vorkommt, indem manchmal, was die Gestalten denken oder vermögen, rein aus ihrem Namen und Wesen heraus bestimmt wird. Diese Elemente finden sich in verschiedenem Mischungsverhältnis gebraucht und in einigen Fällen insgesamt zu ausführlicher Exegese vereinigt. — Um den Ursprung des seltsamen Literaturerzeugnisses zu verstehen, könnte man geneigt sein, an einen beschreibenden Katalog in Versen zu denken. Solche Meinung würde gewiß einen Anachronismus bedeuten, es widerspräche ihr auch die Form der Vergangenheit, in die der Verfasser das Gesehene kleidet, und so wird denn die Ekphrasis des Johannes für die etwas ältere des Christodor die nächste Parallele abgeben, und zu dieser ein ähnlicher äußerer Anlaß hinzuzudenken sein.

BESCHREIBUNG IN DER FESTREDE. In seiner Theorie der Gerichtsrede spricht Quintilian von den Hauptteilen, die sie verlange, und von den Abschweifungen, die sie zulasse. Solche Exkurse können das Lob von Menschen oder Örtlichkeiten, die Beschreibung von Gegenden, die Erzählung von Geschehnissen enthalten. Als Beispiel führt er aus Ciceros Reden einige Stellen an, unter denen der „Raub der Proserpina" in der vierten Verrine darum besonders bemerkenswert ist, weil der Redner die Einlage als solche kennzeichnet und sie mit dem Erholungsbedürfnis seiner Hörer rechtfertigt. Zum Schluß aber fühlt er sich doch gedrungen, sie zu entschuldigen, und er nennt sie abweichend von der üblichen Art der Gerichtsrede.

Ähnliche Schilderungen sind dann, wie wir von dem älteren Seneca hören, in den Deklamationen der Rhetorenschule gepflegt worden, Arellius Fuscus verwandte alle Künste eines glänzenden Stiles auf Einlagen der Art, während er die eigentlich sachlichen Teile seiner Reden eher in einem absichtlich trockenen Tone hielt. Und sein Schüler Fabianus folgte ihm darin, indem er Landschaftsbilder, Städteansichten, Sittenschilderungen mit dem reichen Fluß seiner Rede umströmte.[1])

Ein anderes Gebiet oratorischer Kunst läßt die Entwicklung ähnlicher Einlagen durch Jahrhunderte verfolgen, und wir müssen hier um so mehr darauf eingehen, als auf diesem Wege der Punkt zu bestimmen ist, an den das zweite der von uns zu behandelnden Gedichte gehört.

Der klassische Panegyrikos.

Die Griechen, dem Reden und Redenhören leidenschaftlich zugetan, mochten im Besitz ihrer ausgebildeten rhetorischen Kunst kein Fest feiern, ohne es durch den „Panegyrikos" zu schmücken. Schmuckstücke waren freilich die ältesten Beispiele dieser Gattung keineswegs in dem Sinne, daß ihnen praktische Bedeutung abgegangen wäre. Vielmehr diente das Auftreten des Gorgias und Lysias zu Olympia einem ganz konkreten, politischen Zwecke. Und in bewußtem Anschluß an seine Vorgänger steht Isokrates, dessen „Panegyrikos", von einer wenn möglich noch stärkeren Tendenz erfüllt, für den geplanten neuen Seebund Athens werben soll. Diese Tendenz beschränkt sich nicht nur auf den zweiten Teil, der sich

1) Quintilian Inst. or. IV 3. Cicero in Verrem IV 47, 106 ff. Seneca, Controv. II praefatio.

rein politisch gibt, sondern erstreckt sich auch auf den Preis Athens, der vorangeht. Denn wenn der Redner das Autochthonentum seiner Vaterstadt feiert, dann ihre Verdienste um die leiblichen und geistigen Güter der Menschheit, schließlich ihre kriegerischen Taten in Mythos und Geschichte, so hat auch das keineswegs nur die Absicht, festliche Stimmung zu erhöhen, sondern der Ruhm von Athens Vergangenheit soll seine Wirkung tun für Athens Zukunft.

Theorie des späten Panegyrikos.

Wie ändert sich das Bild, wenn wir 5—600 Jahre weitergehen. In dem Lehrbuch der Rhetorik, das den Namen des Dionys von Halikarnaß trägt, gibt es Vorschriften über die Anfertigung von Festreden.[1]) Nach einem Preise des Gottes, dem der Tag gehört, soll sich der Redner seinem eigentlichen Thema zuwenden: dem Preise der Stadt, die das Fest veranstaltet. Er soll ihre Lage rühmen, dann ihre Entstehung (ob ein Gott oder ein Heros ihr Stifter ist), ihre Taten, Größe, Schönheit, Macht, ihren Schmuck — das sind ihre Heiligtümer und die Weihgeschenke in diesen, ihre öffentlichen Gebäude, auch die besonders auffallenden Privathäuser —, dann ihren Fluß, wenn sie an einem liegt, und dieser Teil soll etwa mit einem Mythos von der Stadt beschlossen werden. Die Disposition geht dann weiter zu dem Fest, seinen Wettkämpfen und den ausgesetzten Kränzen, und endet mit dem Lobe des Kaisers.

Man sieht: von aktuellen Absichten und Bestrebungen ist hier keine Rede mehr, alles ist zur Freude am gegenwärtigen Dasein und an der Vergangenheit geglättet; mehr als diese beiden bieten, verlangt man nicht von der Zukunft. Und neu eingedrungen ist bezeichnenderweise der Preis des Zuständlichen. Man freut sich an der gesunden und schönen Lage seiner Stadt und hört gern die Pracht ihres Wesens rühmen, die man jeden Tag mit neuem Stolz empfindet. Es ist deutlich, wie hier ein Ansatz zur Beschreibung geboten war, und es wird sich zeigen, wie gerade dieser Teil sich allmählich auswuchs. Seit wann er überhaupt üblich wurde, läßt sich

Dion.

nicht sicher sagen. Dion von Prusa, der seine moralisierenden Reisevorträge den prunkvoll zwecklosen Lobreden der umherziehenden Sophisten[2]) be-

---

1) Τέχνη περὶ τῶν πανηγυρικῶν, II p. 255 Us.-Rad. Bei den andern Technikern ist gerade von dem Teil, der uns angeht, merkwürdig wenig zu finden. So in des Hermogenes Progymn. Kap. 7 = Rhet. Graeci II 13 Spengel. In des Genethlios Διαίρεσις τῶν ἐπιδεικτικῶν ist unter der Überschrift πῶς χρὴ πόλεις ἐπαινεῖν II 2 (Bursian, Der Rhetor Menandros 46) so disponiert: a) θέσις, b) γένος πράξεις ἐπιτηδεύσεις. Zur θέσις gehören freilich auch Häfen und Akropolis. Aber nirgends ist von einer Beschreibung die Rede, sondern immer sollen nur die κακίαι als abwesend, die ἀρεταί als vorhanden gerühmt werden. Bei Menander (S. 113 Bursian) wird für den Κλητικός, die Einladungsrede an einen hohen Beamten, vorgeschrieben: μετὰ δὲ τὰ ἐγκώμια τοῦ ἄρχοντος ἐκ μεθόδου πάλιν ἐρεῖς πρότερον μὲν τὴν θέσιν τοῦ τόπου καὶ τῆς πόλεως, εἶτα τὸ κάλλος τῆς πόλεως· ὡραΐζεται μὲν γὰρ ἡ πόλις καὶ κάλλεσιν ἱερῶν καὶ στοῶν καὶ λουτρῶν μεγέθεσιν ... Ähnliches für den Προσφωνητικός bei Ps.-Dionys, Τέχνη V 2, p. 276. — Doxopatres, Ὁμιλίαι εἰς Ἀφθόνιον, Rhet. Gr. II 511 Walz, führt aus, die Ekphrasis habe Verwandtschaft mit dem δικανικόν und dem συμβουλευτικὸν γένος (wobei er sich mit Ps.-Dionys Τέχνη X 17 in Gegensatz stellt) ... καὶ πρὸς τὸ πανηγυρικόν. καὶ γὰρ οἱ πανηγυρίζοντες τόπους πολλάκις ἐκφράζουσιν ἢ καιροὺς ἤ τι τοιοῦτον ἕτερον.

2) Von dem Sophisten Polemon wird es ausdrücklich als bezeichnende Ausnahme hervorgehoben, daß er, ὅτε καὶ πρῶτον Ἀθήναζε ἀφίκετο, οὐκ ἐς ἐγκώμια κατέστησεν ἑαυτὸν τοῦ ἄστεως (Philostrat Βίοι σοφιστῶν I 25, § 4).



wußt entgegenstellt, gibt einmal in Tarsos an, wovon die anderen „beständig" sprechen und er also nicht sprechen werde: von der Verbindung dieser Stadt mit Göttern und Helden der Vorzeit, von ihrer hellenischen Abkunft und den Heroen, die sie begründet hätten, von dem Lande, den Bergen oder dem Kydnos, der sie durchströme.[1]) Es ist im wesentlichen das, was das Lehrbuch fordert, aber die Beschreibung der Stadt selber fehlt, und es wäre möglich, daß sie erst zwischen Dion und jenem Lehrbuch fest geworden ist, wenngleich man nicht übersehen darf, wie Dion an einer anderen Stelle derselben Rede (§ 18) „Flüsse, Bäder, Brunnen, Hallen und die Menge und Größe der Häuser" als Gegenstände nennt, die man an einer Stadt loben könne.

Einige Jahrzehnte nach Dion jedenfalls, beim Rhetor Aristides, ist dieser beschreibende Teil durchaus vorhanden. Die Weiherede für den großen Tempel in Kyzikos[2]) huldigt zuerst der Stadt, ihrer günstigen Lage, ihrer Schönheit, ihrem Reichtum an Tempeln und Kultstätten. Dann wendet sie sich „zum Wogenschwalle selbst", dem neuen Tempel. Seine Größe wird überschwenglich gerühmt: Er sei jetzt statt der Berggipfel zum Wahrzeichen für die Schiffer geworden, jeder Stein sei eigentlich ein Tempel, der Tempel so groß, wie sonst ein ganzer Tempelplatz mit seinen Hallen, der Tempelplatz so groß, wie eine Stadt. Und hervorgehoben werden seine Besonderheiten: die unterirdischen Gänge und das Obergeschoß.[3]) Eine ruhige und ausführliche Beschreibung ist das freilich nicht, ja, eine solche wird ausdrücklich abgelehnt und den Fachleuten zugewiesen.[4])

Aristides.

Von den Städtereden wagt die auf Rom[5]) keine Beschreibung, sondern rühmt nur die Größe der Stadt, ihre Bedeutung als die Kapitale des Weltreiches, als Mittelpunkt des Handels. Anders die Ansprache, mit der der Kaiser beim Besuch von Smyrna begrüßt wurde.[6]) Sie beginnt mit einem Rückblick auf die Vergangenheit: Es ist schon die dritte Stadtgründung. Smyrnas Ruhmestitel ist es, daß die Bewohner teils Autochthonen sind, teils aus Athen eingewandert. Auch auf kriegerische Taten kann die Stadt sich berufen. Doch wozu ihre Vergangenheit preisen, anstatt sie zu durchwandern und so den Beschauer zum Zeugen der Worte zu machen? Über ihre Größe wird geredet und über ihre Herrlichkeit. Von Westen nach Osten wandernd kommt man von Tempel zu Tempel, von Hügel zu Hügel „durch eine einzige Hauptstraße, die noch schöner ist, als ihr Name voraus-

---

1) Ταρcικὸc πρῶτοc, Or. XXXIII v. Arnim, Anfang.

2) Πανηγυρικὸc ἐν Κυζίκωι περὶ τοῦ ναοῦ, Or. XXVII Keil. Die Rede und die Einweihung des Tempels wird von Schmid, Rhein. Mus. XLVIII (1893) 71/2. 81 auf das Jahr 161 gesetzt, gegen die ältere Datierung auf 167. Über den Tempel vgl. Bull. corr. hell. XIV (1890) 517.

3) Damit vergleiche man die Vorschriften Menanders (Bursian S. 150) über den Cμινθιακόc: μετὰ δὲ τὴν ἔκφραcιν τῆc πανηγύρεωc ἐκφράcειc τὸν νεών. εἰ μὲν ὑψηλὸc εἴη, τὸ ὕψοc οἷον ἀκροπόλει ἐξεικαcτέον, ὡc μεγέθει μὲν τοὺc τοιούτουc καὶ ὑπερμεγέθειc ὑπερφέρων, ὕψει δὲ τὰ ὑψηλότατα τῶν ὀρῶν usw. Ferner ἐπὶ τούτοιc ἐκφράcειc τὸ ἄγαλμα τοῦ θεοῦ ... καὶ τὸ ἄλcοc ἐκφράcειc καὶ ποταμοὺc τοὺc ἐγγύc ...

4) ταῦτα μὲν οὖν οὐδὲν δεῖ λόγωι κοcμεῖν, ἀλλ' εἰc τοὺc γεωμέτραc καὶ ἐπαΐονταc ἀποθέcθαι.

5) Or. XXVI K.

6) Cμυρναϊκόc, Or. XVII K. Die Rede wird als ἐγκώμιον ἢ προcφωνητικόc bezeichnet.

setzen läßt".[1]) Dem Blick von der Akropolis breitet sich das Gesamtbild aus. Wir sehen den Tempel der großen Göttin, alles glänzt von Turnplätzen, Märkten, Theatern, Hallen, Hafenanlagen. Auf die Frühlings- und Sommerlüfte kommt der Redner zu sprechen, dann auf die geistigen Genüsse, die die Stadt zu bieten hat, schließlich auf die landschaftlichen Schönheiten ihrer Umgebung, vor allem auf ihren Fluß, den Meles. Es ist deutlich, wie das den Forderungen der Technik entspricht, und auch dieses wird klar sein, daß zu einer Stadtbeschreibung wohl die Ansätze vorhanden sind, daß aber in Wahrheit mehr rühmend aufgezählt als anschaulich geschildert wird.

Libanios.

Etwa 200 Jahre später hat Libanios die große Lobrede auf seine Vaterstadt Antiochien[2]) verfaßt, die von ihm als dem berühmtesten Redner seiner Zeit erwartet wurde. Sie ist ganz nach dem alten Schema gebaut, nur erscheint alles ausgeweitet gegenüber der früheren Kunst. Zuerst ein Preis von Boden, Klima und Lage; dann ein Preis der Vergangenheit, der zu einer Geschichte der Stadt von den mythischen Zeiten bis herab auf die Gegenwart erwächst; dann ein Preis der Stadt, wie sie jetzt ist, mit ihren vortrefflichen Institutionen und den Vorzügen ihrer Bewohner. Die Gnade der Kaiser und die Verdienste der Regierungsbeamten haben sie durch prächtige Bauten verschönt. So wird der Übergang zum letzten großen Teil geschaffen, einer panegyrischen Schilderung der Stadt selbst. Ihre Anlage und Ausdehnung wird gerühmt: Eine riesige gerade Prachtstraße durchschneidet sie von Ost nach West, ein gepflasterter unbedeckter Weg, der zwischen zwei bedeckten Hallen läuft. Seitenstraßen[3]) gehen nach Norden in die Ebene, nach Süden steigen sie den Fuß des Berges hinauf[4]), bis die feste Masse der City sich in Villenvorstädte auflöst. Die ostwestliche Hallenstraße wird von einer nordsüdlichen geschnitten, der Schnittpunkt von einem Bau mit vierfachem Bogen überdacht.[5]) In der Nähe[6]) steht ein Nymphaeum, durch seine Größe ebenso auffällig, wie durch den Schmuck von Steinen, Säulen, Mosaikmalereien[7]) und durch den Reichtum fließenden Wassers. Zu dieser „Altstadt" kommt der Stadtteil auf der Orontesinsel, auch dieser bestehend aus zwei sich kreuzenden Hallenstraßen, deren einer Kreuzarm zur Vorhalle des Palastes verkürzt ist. Der Palast übertrifft so sehr alles andere an Schönheit und Größe in seinem Reichtum von Zimmern, Hallen und Sälen, daß man ihn allein zum Thema machen, nicht so nebenher von ihm handeln müßte, wenn man ausführlich sein wollte. Dann werden die fünf Brücken erwähnt, welche die Insel mit der Altstadt

---

1) δι' ἑνὸς στενωποῦ καλλίονος ἢ κατὰ τοὔνομα (§ 10), sie hieß nämlich „goldene Straße".

2) Ἀντιοχικός, ἐγκώμιον εἰς Ἀντιόχειαν, Or. XI Foerster.

3) στενωποί, § 198.

4) μέχρι τοσούτου τὴν οἴκησιν προάγοντες μέχρι τοῦ σώζεσθαι τὴν συμφωνίαν πρὸς τὸ λοιπὸν σχῆμα τῆι πόλει καὶ μὴ τῶι λίαν ἐξῆχθαι τῆς λοιπῆς οἷον ἀφεστάναι. Sehr wichtig für die ästhetische Theorie, soweit sie die Gesamtheit einer Stadtanlage in ihren Bereich zieht. *Concinna Samos,* sagt Horaz Ep. I 11, 2.

5) Ephesos und Palmyra geben die beste Anschauung.

6) Die Anknüpfung (in § 202) ist durch eine Lücke zwischen προϊούσαις und τὸ περὶ αὐτὰς Νυμφῶν ἱερόν unkenntlich geworden.

7) Etwas anderes kann mit γραφῆς αἴγληι bei einem Nymphaeum schwerlich gemeint sein.

verbinden, und Hippodrom, Theater, Bäder, Häuser werden kurz gerühmt. Schließlich wandert der Redner in die Umgebung, besonders nach Daphne hinaus, und nun wird seine Schilderung ganz ekstatisch. Wahrscheinlich ließ sich die Anlage nicht, wie bei der Stadt möglich war, mit wenigen großen Linien zeichnen. Darum häuft er hier die Einzelzüge und mischt sie mit Vergleichen. Der Schluß malt noch die nächtliche Beleuchtung, die sich vom Sonnenschein nur durch die Art des Lichtes unterscheide.

Man erkennt deutlich die überlieferte Anordnung der Rede wieder, und auch der Hymnenschwung der Darstellung ist wesentlich derselbe, der bei Aristides begegnete. Doch fällt zugleich der Unterschied auf, der gewiß schon in der weit größeren Breite des späteren Rhetorenproduktes liegt, noch viel mehr aber darin, daß die Beschreibung an Schärfe und Gegenständlichkeit gewonnen hat. Von Antiochien kann man sich ein ungefähres Bild machen, von Smyrna nicht.

Weiherede und Weihepredigt.

Es wurde vorhin von der Rede gesprochen, die Aristides bei der Einweihung des kyzikenischen Tempels hielt, und sicher durfte solchen festlichen Anlässen der Schmuck des Wortes niemals fehlen. Als Hadrian das Olympieion zu Athen nach einer Bauzeit von sechs und einem halben Jahrhundert einweihte, hielt Polemon, der größte Redner der Zeit, im Auftrage des kaiserlichen Bauherrn von den Stufen des Tempels die Festrede.[1]) Wir wissen nicht, ob eine Beschreibung des Tempels vorkam, wie wir sie bei Aristides fanden. Für die Späteren jedenfalls wird sie in wachsender Ausdehnung anzunehmen sein. Und diese heidnische Weiherede ist ohne große Wandlung zur christlichen Weihepredigt geworden.

Eusebios.

Wir besitzen den „Panegyrikos“, den Eusebios zur Einweihung der Basilika von Tyros (etwa 310—320) hielt. Er selbst erzählt in seiner Kirchengeschichte[2]), wie alle hohen geistlichen Würdenträger solche Festpredigten gehalten hätten, und eine von diesen ist auch seine eigene, die er einlegt. Sie beginnt nach einer Anrede an die Versammlung mit dem Preise Gottes und Jesu Christi, um sich dann dem Bischof Paulinus zuzuwenden, dessen Verdienste um das Heiligtum sie rühmt. Er hat es viel herrlicher aufgerichtet, als es je zuvor gewesen. Mit einer festen Umfriedigung hat er es eingeschlossen, ein hohes Eingangstor hat er errichtet, dahinter das Atrium und vier Säulenhallen, die durch hölzerne Gitterschranken gegen den offenen Mittelhof abgegrenzt werden. Drei Türen, deren mittlere die beiden anderen durch Größe und ornamentalen Schmuck übertrifft, öffnen den Eingang in den Kirchenraum. Dessen architektonische Gestaltung und reichen Zierrat eingehend zu beschreiben, wird ausdrücklich abgelehnt.[3]) Erwähnt werden nur die Sitze für den hohen Klerus und für die übrigen, ferner der heilige Tisch, der in der Mitte steht, von kunstvoll geschnitzten Holzschranken umgeben. Der Marmorschmuck des Fußbodens wird hervorgehoben, dann noch die Baulichkeiten um die Kirche. Und nun jubelt der Redner, wie die Worte der Propheten sich in dem neuerstandenen Heiligtum erfüllt haben, und

1) Philostrat Βίοι cοφιcτῶν I 25, § 111. Der Ausdruck ist ἐφυμνῆcαι τῆι θυcίαι.

2) X 3.

3) X 4, 44 τί με δεῖ νῦν τῆc πανcόφου καὶ ἀρχιτεκτονικῆc διατάξεωc καὶ τοῦ κάλλουc τῆc ἐφ᾽ ἑκάcτου μέρουc ὑπερβολῆc ἀκριβολογεῖcθαι τὴν ὑφήγηcιν ὅτε τῆc ὄψεωc τὴν διὰ τῶν ὤτων ἀποκλείει μάθηcιν ἡ μαρτυρία;

zeigt, wie dies nur das sichtbare Abbild für ein viel bewundernswerteres Unsichtbares sei: für die Erneuerung des allerheiligsten Tempels, den Christus in den Seelen der Menschen sich und dem Vater erbaut habe. Der Schluß kehrt mit Preis und Dank noch einmal zu dem Veranstalter des Festes, dem Bischof, zurück.

Einige Jahre später, 336, fand ein noch größeres Ereignis statt, die Weihe der Kirche, die Konstantin am Grabe des Heilandes errichtet hatte.[1]) Eine glänzende Synode trat in Jerusalem zusammen, und die hohe Geistlichkeit verherrlichte das Fest mit ihren Reden: Die einen priesen die Frömmigkeit des Herrschers, andere seine Verdienste um das neuerbaute „Martyrion", noch andere ergingen sich in theologischen Erörterungen. Einer von ihnen war wieder Euseb, der von dem Werk des Kaisers eine Beschreibung gab[2]) und in allegorisch-theologischen Ausführungen zeigte, wie die Verkündigungen der Propheten zur Wahrheit geworden seien. Von dieser Rede verschieden, aber gewiß zu derselben Zeit abgefaßt war eine dem Kaiser gewidmete Schrift, in der die heiligen Stätten und ihr Schmuck offenbar mit gewisser Ausführlichkeit beschrieben wurden. Beide Stücke sind verloren[3]), und erhalten nur eine kurze Schilderung, die der Verfasser seinem „Leben Konstantins" eingefügt hat. Aber wir wissen nun, wie wir uns die Festrede vorstellen müssen, und wichtig ist, daß hier ganz gesondert von dieser eine Baubeschreibung zur Feier der Weihe als Buch erscheint.

Chorikios.

Die Linie, die von Aristides zu Eusebios führt, aufzunehmen und

---

1) Euseb, Leben Konstantins IV 40; zum Folgenden vgl. Kap. 45; zum Ganzen A. Heisenberg, Die Grabeskirche in Jerusalem 16ff.

2) τότε μὲν τῶν διὰ γράμματος βασιλεῖ πεφιλοκαλημένων τὰς ἐκφράσεις ἑρμηνεύοντες, τότε δὲ καιρίους καὶ τοῖς προκειμένοις συμβόλοις τὰς προφητικὰς ποιούμενοι θεωρίας. Ob mit dem Gegensatz von τότε μὲν und τότε δὲ verschiedene Reden oder verschiedene Stellen derselben Rede gemeint sind, vermag ich nicht sicher zu entscheiden, bin aber nach Analogie der tyrischen Rede geneigt, das zweite zu glauben.

3) Daß es zwei verschiedene Schriften sind, wird verkannt (Heisenberg a. a. O. 16). Das σύγγραμμα, das Euseb nach Kap. 41 die Absicht hatte im Anhang beizufügen, findet E. Schwartz, Pauly-Wissowa RE VI 1428, in dem Βασιλικός wieder, den Wendland und Harnack von dem eigentlichen Τριακονταετηρικός abgetrennt haben (Kap. 11ff bei Heikel). Diese Identifizierung widerspricht den klaren Worten des Schriftstellers, der als Inhalt seiner Abhandlung angibt: οἷος δ' ὁ τοῦ σωτῆρος νεώς, οἷον τὸ σωτήριον ἄντρον, οἷαι αἱ βασιλέως φιλοκαλίαι ἀναθημάτων τε πλήθη ἐν χρυσῶι τε καὶ ἀργύρωι καὶ λίθοις τιμίοις πεποιημένων κατὰ δύναμιν ἐν οἰκείωι συγγράμματι παραδόντες αὐτῶι βασιλεῖ προσεφωνήσαμεν (habe gewidmet). Nichts davon steht in dem Βασιλικός, der rein theologisch eine Rechtfertigung der kaiserlichen Bauten, insbesondere der Grabeskirche, gibt. — Bemerkenswert ist allerdings, daß auch der Βασιλικός als σύγγραμμα bezeichnet wird — ἐν τῶι βασιλικῶι τῶιδε ... συγγράμματι — und dem Kaiser gewidmet ist, ganz wie jene Baubeschreibung. Die Schwierigkeiten sicher zu lösen weiß ich nicht. Aber als Möglichkeit wenigstens darf es hingestellt werden, daß der erhaltene Βασιλικός eine Art Einleitung zu dem uns verlorenen σύγγραμμα gebildet habe. Vielleicht hängt mit dieser Aporie die folgende zusammen: Das dritte Buch der Konstantinsbiographie enthält eine ziemlich ausführliche Beschreibung der Bauten am heiligen Grabe. Welchen Anlaß hatte der Schriftsteller, diese Beschreibung hier einzufügen, wenn er später das σύγγραμμα beigeben wollte? Mithin enthielt wohl die erste Niederschrift des dritten Buches noch keine Beschreibung, die erst bei der Überarbeitung (Pasquali, Hermes XLV 369ff) hineinkam und den Fortfall des σύγγραμμα zur Folge hatte. Dabei blieb doch die Ankündigung IV 41 stehen.

weiterzuziehen, gestatten zwei Reden des Chorikios, bald nach 500 gehalten. Sie nennen sich Enkomien auf Bischof Markian von Gaza und sind gesprochen, die eine, als die Sergioskirche, die andere, als die Stephanoskirche eingeweiht wurde, welche beide der Bischof gegründet hatte.[1]) Viel schärfer als bei Euseb finden wir das alte Schema der Lobrede auf Personen durchgeführt, eine gewiß nicht bedeutungslose Wandlung gegenüber Aristides, der in dem gleichen Falle den Panegyrikos auf den Festort zugrunde legte. Vaterstadt und Herkunft des Bischofs werden gepriesen, seine Erziehung kommt zur Sprache, und dann werden seine Verdienste um die Stadt gerühmt. Das gibt den Übergang zum Kernstück der Rede[2]), einer Beschreibung der neugegründeten Kirche, und schließlich folgt die Schilderung des Festes: der Messe, der Ausschmückung Gazas, der nächtlichen Illumination. Der beschreibende Hauptteil ist, wie sich gehört, im Tone der Bewunderung abgefaßt, geht aber in seiner Ausdehnung über Euseb, in seiner Genauigkeit über diesen und über Libanios weit hinaus, so daß die Entwicklungstendenz deutlich hervortritt.

Photios. Als Abschluß der ganzen Reihe sei die Festrede genannt, die der Patriarch Photios bei der Einweihung einer Theotokoskirche hielt.[3]) In schwülstiger Überschwenglichkeit wendet der Sprecher sich an den anwesenden Kaiser, dessen Taten er bei Wege rühmend erwähnt, und geht dann zu der Beschreibung selbst über. Auch sie wird natürlich von maßlosem Entzücken geschwellt, das man dem Manne nicht recht glauben mag, aber sie ist zum Teil recht eingehend, und der Mosaiken wird ausführlich gedacht.

Paulus Silentiarius. Es wäre vielleicht nicht ganz der Mühe wert gewesen, die Entwicklung der panegyrischen Einweihungsrede so breit zu besprechen, wenn sie nicht gerade für uns die allergrößte Wichtigkeit besäße: Paulus Silentiarius gehört in diese Reihe hinein. Denn sein Gedicht ist vorgetragen zur Einweihungsfeier der wiederhergestellten Hagia Sophia und stimmt in der Komposition mit den eben aufgeführten Reden überein. Wenn der eigentlichen Beschreibung ein Hymnus an den zuhörenden Kaiser vorausgeschickt wird, so passen den Maßen nach am ehesten Euseb und Photios, während Chorikios diesen Teil weiter ausdehnt und allzu schulmäßig nach der Regel des Enkomions behandelt. Zu demselben Chorikios hingegen, der ja auch der Zeit nach wenig genug entfernt ist, stellt unser Gedicht sich, was die Schärfe und Ausführlichkeit der Beschreibung anlangt, nur daß es in beider Beziehung noch ein gutes Stück über ihn hinausgeht.

Genauigkeit der Beschreibung. Um die Stellung des Paulus innerhalb dieser Reihe genauer zu verstehen, müssen zwei Fragen hier aufgeworfen werden. Wie ist zunächst die große Ausdehnung und die sachliche Exaktheit in seiner Beschreibung zu erklären? Wir haben von Aristides über Euseb zu Chorikios und Paulus fortschreitend erkannt, daß die zuerst ganz schattenhafte Be-

---

1) Ἐγκώμιον εἰς Μαρκιανὸν ἐπίσκοπον Γάζης, ἐν ᾧι καὶ ἔκφρασις τοῦ ἁγίου μάρτυρος Σεργίου. Ὁ λόγος, ὅσα δίδωσιν ὁ καιρός, ἀνυμνήσας τὸν ἱερέα, προϊὼν ὑπογράφει τὸ τέμενος (p. 79 Boiss.). Ähnlich bei der zweiten Rede (p. 107).

2) p. 113 Boiss. ἐνδέχεται τοίνυν ἡμᾶς ὁ νεώς, ἡ πάλαι προσδοκωμένη μοῖρα τοῦ λόγου.

3) Φωτίου πατριάρχου ΚΠόλεως ἔκφρασις τῆς ἐν τοῖς βασιλείοις νέας ἐκκλησίας τῆς ὑπεραγίας θεοτόκου ὑπὸ Βασιλείου τοῦ Μακεδόνος οἰκοδομηθείσης. Abgedruckt in: Codinus ed. Bekker (Corp. Script. Hist. Byz.) 194 sqq.



schreibung allmählich immer eingehendere Durchbildung und weiteren Umfang gewinnt.[1]) Man könnte also in dem, was schließlich bei Paulus vorliegt, das Ergebnis einer lediglich inneren Entwicklung sehen. Und vielleicht sollte man sich wirklich damit begnügen. Dennoch darf gefragt werden, ob nicht dieses innere Werden der Gattung durch irgendwelche äußeren Einflüsse wenigstens mit bedingt sei. Da kann man zunächst an die Ekphrasis als Prunkrede denken, wie wir sie vorhin von Lukian über den anonymen Gazäer zu Johannes und Konstantinos Manasses verfolgt haben. Aber eher darf wohl noch ein anderer Einfluß angenommen werden. Es hat sich bei Euseb gezeigt, daß er zur Weihe der Grabeskirche neben der Festpredigt eine Beschreibung des neuen Baues in Buchform herausgab, und die Ansicht, daß Veröffentlichungen dieser Art nichts Ungewöhnliches waren, wird vielleicht durch eine gelegentliche Spur[2]) bestätigt, scheint jedenfalls in sich einleuchtend.[3]) Dann aber mag man vermuten, daß solche exakteren Beschreibungen von immer stärkerem Einfluß auf die Prunkrede gewesen und bei Paulus ganz in sie übergegangen sind.

Poetische und prosaische Form.

Die zweite Frage: wie verhält sich die poetische Form zu den prosaischen Vorbildern? ist sicherer zu beantworten. Es gehört nicht an diesen Ort, darzulegen, wie in der griechischen Literaturentwicklung überall die Poesie von der Prosa abgelöst wird. Gesiegt hat die Prosa zuerst auf dem Gebiet der Philosophie, und was, wie etwa die Astronomie, nahe dazu gehört. Doch auch um den Schmuck des Lebens, um die Taten der Helden, um den Preis der Götter und der Menschen, um Totenklage und Hochzeitsfreude kämpft die gelöste gegen die gebundene Form und gewinnt immer mehr an Boden, wie sie denn auch bei uns herrscht. Aber an manchen Punkten hat sich gewiß die Poesie nie ganz aus ihrem Reiche verdrängen lassen, ja hie und da erobert sie von dem verlorenen Boden etwas zurück. Ein Beispiel für solche Erneuerung gibt das hellenistische Lehrgedicht, ein Beispiel für das Fortwirken alter gebundener Form vielleicht Gelegenheitspoesie wie die des Statius, der man wohl allzu eifrig einen engen Zusammenhang mit den abgeleiteten rhetorischen Gestaltungen nachzuweisen bemüht ist.[4]) In den späten Zeiten gesunkener Schaffenskraft kommt es dann

1) Natürlich kann es auch später noch kurze Beschreibungen geben. Dieser Art ist der ἔπαινος τῆς πόλεως in der siebenten Rede des Himerios § 7.

2) Cod. Vat. gr. 1701 (saec. XV), der eine Bearbeitung der Διήγησις περὶ τῆς Ἁγίας Σοφίας enthält, schließt mit folgender Notiz: ἕως ὧδε τὸ πέρας τοῦ λόγου τῶν(?) κατὰ τὴν ἡμέραν τῆς οἰκοδομῆς τῆς μεγάλης καὶ περιωνύμου ἁγίας ἐκκλησίας τῆ⟨ς⟩ ἐπ' ὀνόματι τῆς τοῦ θεοῦ σοφίας οἰκοδομηθείσης (Script. Orig. Constant. ed. Preger fasc. I, p. XIV). Dazu Byz. Ztschr. X (1901) 461: „Hier mag erwähnt werden, daß nach einer Notiz im Vat. 1701 die Schrift bei der Feier des Einweihungstages vorgetragen worden zu sein scheint."

3) Vgl. oben S. 44.

4) Vgl. Silven erkl. von Vollmer S. 27[2] und oft im Kommentar. Man darf nie vergessen, daß die Rhetorik erst ihrerseits diese Formen aus der Poesie übernommen hat. Es entspricht durchaus meinen Anschauungen, wenn C. Morelli, L'epitalamio nella tarda poesia latina (Studi Italiani XVIII 328 ff) das Hochzeitsgedicht Silven I 2 wesentlich an griechische Poesie anknüpft und die Theorie des λόγος γαμήλιος oder ἐπιθαλάμιος nur als Beleg für poetische Motive heranzieht. Es ist doch sehr bezeichnend, daß die rhetorische Disposition ganz von dem Gang dieser Gedichte abweicht. Damit soll nun nicht jeder Einfluß der rhetorischen Form ausgeschlossen werden, nur der

bisweilen zu einem gewissen Vertragsverhältnis, das beiden Darstellungsarten nebeneinander Platz gewährt. So finden wir das „Enkomion in Prosa“ neben dem „Enkomion in Versen“ auf dem Programm thessalischer Wettspiele.[1]) Und aus einer Lobrede des Chorikios auf einen hohen Verwaltungsbeamten läßt sich entnehmen, daß unmittelbar vor ihm in demselben Zuhörerkreise ein Gedicht denselben Stoff behandelt hatte.[2]) In Gaza erklangen am Rosenfest nicht nur die Anakreonteen des Johannes, sondern auch die Preisreden der Rhetoren[3]), die Beschreibung eines Gemäldes gab Prokop in Prosa, Johannes als Epos, und daß das Hochzeitscarmen neben der Hochzeitsrede stand[4]), und vieles andere dergleichen ist ohnehin selbstverständlich. So hat auch in Konstantinopel bei der Einweihung der Sophienkirche die Dichtung des Paulus Weihereden und Weihepredigten in Prosa schwerlich ersetzt, wohl aber sich mit solchen in den Schmuck des Festes geteilt und sich von ihnen in der allgemeinsten Anlage gewiß nicht erheblich unterschieden, wie stark man auch den Gegensatz in der Ausgestaltung empfinden mochte. Daß nun in dieser Zeit die Poesie sich noch einmal gegen die Rhetorik mit siegender Kraft erhebt, muß als das Ergebnis eines eigenartigen literargeschichtlichen Vorgangs verstanden werden. Aus tiefer Erniedrigung[5]) ist die Dichtkunst von neuem erstanden und stufenweise bis zu der Höhe hinangestiegen, auf der Nonnos von Panopolis steht. Seine bezwingende Macht und Wirkung hat dann noch zwei Generationen von Schülern in ihren Bann gezogen und auch dem Paulus den Weg zur Kunst gezeigt.

Glaube wird bekämpft, daß so ein Gedicht versifiziertes Redeschema sei. Die Frage bedarf einer neuen Behandlung.

1) ἐγκωμίωι λογικῶι — ἐγκωμίωι ἐπικῶι, Stein von Larissa, Dittenberger, Sylloge[2] II 671.

2) Ἐγκώμιον Σούμμου, p. 28 Boiss. ἤδη μὲν οὖν τις τὰ Μουσῶν ἐργαζόμενος εὖ μάλα ποιητικῆι σειρῆνι τὸ θέατρον ἔθελξεν ἔνια σου τῶν γνωρισμάτων ὑποτάξας τῶι μέτρωι. Wir kennen jetzt diese Art von Poesie durch die ägyptischen Papyri: Berliner Klassikertexte V 1, S. 107 ff; Byzant. Ztschr. XIX 1 ff.

3) Die Anakreonteen des Johannes bei Bergk, Poetae Lyr. III 342 ff und hinter der Tabula mundi ed. Abel. Das Gedicht IV trägt die Überschrift: σχέδιον ἐν τῆι ἡμέραι τῶν ῥόδων μετὰ τὸ εἰπεῖν τοὺς φοιτητάς, und Gedicht V heißt bezeichnenderweise selbst λόγος, ὃν ἀπεδείξατο ἐν τῆι ἡμέραι τῶν ῥόδων. Prokop (siehe Kirsten, Bresl. phil. Abh. VII 2, S. 46 ff) Περὶ ἔαρος p. 173 in Choricius ed. Boiss. trägt die Bemerkung: ἡ διάλεξις πρόφασιν λαβοῦσα τῶν ῥόδων περὶ τοῦ ἔαρος διαλέγεται. Vgl. auch die Rede Prokops Εἰς ῥόδον (Choric. p. 129), die so schließt: ἀλλὰ γὰρ εὐμενὴς ἡμῖν ὁ θεὸς ἐπιφαίνοιτο καὶ δοίη πάλιν καὶ ἔαρ ἰδεῖν καὶ ῥόδον ὑμνῆσαι. An dieser Stelle darf auch erwähnt werden, daß in Gaza die Erziehung dreistufig war: Grammatischer Unterricht, Poesie, Rhetorik; s. Choricius, p. 3 sq., 81, 108 Boiss. Daran konnte sich dann weiter das theologische Studium oder das juristische schließen.

4) v. Wilamowitz, Die griechische Literatur 215.

5) Rohde, Gr. Roman 357 (332).

VORBEMERKUNGEN

1. ÜBERLIEFERUNG UND AUSGABEN

Die Handschrift.

Die beiden Texte, die hier in neuer Bearbeitung vorliegen, sind nur in dem einen Codex der palatinischen Anthologie überliefert. Das voranstehende Inhaltsverzeichnis[1]) nennt an erster Stelle die poetische Bearbeitung[2]) des Johannesevangeliums von Nonnos, die unsere Handschrift nicht bewahrt hat; an zweiter Stelle die Ekphrasis des Paulus Silentiarius; an dritter die Sammlung christlicher Epigramme; an vierter die Statuenbeschreibung des Christodor. Es folgen die Epigrammbücher des Konstantinos Kephalas und dann die Ekphrasis des Johannes von Gaza, der sich noch die Carmina figurata, die Anakreonteen und die Auszüge aus Gregor von Nazianz anschließen. In dieser Sammelhandschrift des zehnten oder elften Jahrhunderts also sind mit der Anthologie des Kephalas außer einigen anderen Stücken drei umfängliche Kunstbeschreibungen vereinigt, die alle derselben Epoche und Kunstschule entstammen. Christodors Gedicht war schon früher, vermutlich wegen inhaltlicher Verwandtschaft, der Epigrammsammlung angeschlossen worden. Denn es steht im Palatinus von derselben Hand A^3), die den größten Teil der Epigramme geschrieben hat, und ist auch in der Anthologie des Planudes überliefert. Darf man annehmen, daß dieses Gedicht dann die beiden formähnlichen Beschreibungen nach sich gezogen habe? Jedenfalls sind sie wohl erst in dem uns vorliegenden Codex hinzugetreten. Denn von dem Schreiber J, der ihn vervollständigte, stammt der ganze Paulus und mindestens der Anfang des Johannes, während dessen größerer Teil von V. 164 (= I 151) bis zum Schluß einem Schreiber A^2, der den J ablöste, zugeteilt wird.[4])

1) Jacobs, Proleg. Animadvers. in Anth. Graec. vol. VI, p. LXIII sqq. Wolters, De epigr. Graec. Anthologiis (Diss. Bonn 1882) 21 sqq. Preisendanz, Praefatio zum Facsimile der Anth. Pal. (Codices Graeci et Latini photographice depicti, Leyden 1911, Tomus XV) p. XLV sqq. Dem Verzeichnis entspricht die Anordnung der Handschrift nicht ganz genau. Was aber Preisendanz, p. L sq, aufstellt, ist nicht der ursprüngliche, von dem Schreiber J verdorbene Index, sondern ist die Form, die J hätte wählen sollen, wenn er weniger ungeschickt gewesen wäre.

2) Irrtümlicherweise hier nicht παράφραϲιϲ oder μεταβολή sondern ἔκφραϲιϲ benannt.

3) Die Bezeichnungen nach Preisendanz.

4) Preisendanz, Praefatio XXXII, LXXV sqq, CX. Ich halte mein Urteil zurück, bemerke aber, daß ich ein scharfes Absetzen zweier verschiedener Hände auf p. 648, 10 (Joh. 164) nicht zu erkennen vermag, sondern nur einen allmählichen Übergang zu sorgloserer und flüssigerer Schrift. Ist es völlig ausgeschlossen, daß A^2 mit J identisch ist? Für die Hauptsache kommt nichts darauf an, da A^2, falls es eine andere Hand war, J einfach abgelöst hätte.



Und eine andere Überlieferung haben die beiden Gedichte nicht. Für jedes von ihnen lag ein Archetypus zugrunde, der spärliche Varianten gab. Korrekturen zum Text des Johannes rühren vermutlich aus derselben Vorlage her, die von J am Schluß bei der Überprüfung noch einmal genauer eingesehen wurde. Daß eine zweite Handschrift zum Vergleich benutzt worden wäre[1]), ist vollkommen unerweislich.

Den Christodor zu wiederholen schien nicht erforderlich, da er in den Ausgaben der Anthologie geführt wird und so seinem Wert entsprechend bekannt ist. Anders steht es mit den beiden Texten, die hier von neuem abgedruckt werden.

Ausgaben des Johannes. Von dem Gedicht des JOHANNES vermachte Joseph Scaliger eine Handschrift der Leydener Bibliothek. Sie befindet sich dort als Codex Graecus 11, von Scaligers eigener Hand, und stammt offenbar aus dem Palatinus.[2]) Daniel Heinsius teilte sie dem Johannes Rutgers mit, der sie in seinen Variae Lectiones, Leyden 1618, lib. II, cap. VII, zum ersten Male herausgab. Am Schluß sind einige Emendationen angehängt, „quorum pleraque suppeditavit nobis, qui et ipsum carmen, Daniel Heinsius". Was im Text stillschweigend verbessert ist, wird in unserer Neuausgabe mit dem Namen des Rutgers bezeichnet, wiewohl das meiste von Scaliger und Heinsius stammen dürfte. Denn der Editor bekam die Abschrift ganz kurz, bevor er sie in die Offizin gab.

1) Dies ist die Meinung von Preisendanz p. CVI. Ich sehe nicht, wie man die Randbemerkung (νομίζω δὲ — also reine Vermutung — ὅτι τὸ βιβλίον ἔχει cφάλμα καὶ διὰ τοῦτο) dafür verwenden kann. Daß p. 643, 4—27 in Majuskeln geschrieben sind, erklärt sich aus der größeren Kürze dieser iambischen Zeilen. — Von den Verbesserungen ist fast nichts, was sich gegen meine Erklärung sträubte. Wenn p. 658, 26 (= II 146) A^2 τριβο μένων (mit kleiner Lücke) schreibt, J θραυομένων am Rande verbessert, so kann man annehmen, daß die Vorlage undeutlich war, und daß J schärfer zusah. Auch II 108 kann von J aus derselben Vorlage nachgetragen worden sein. An sich muß man also solchen Korrekturen vertrauen. Freilich die Randnotiz zu 653, 23 (= I 335) ὅcον δέτι βαιὸν für das im Texte stehende ὅcον δ' ἐπὶ βαιὸν darf man vielleicht schon wegen der kleinen, flüchtigen Schrift für eine Konjektur des Schreibers J (oder seiner Vorlage?) halten. Und eine falsche Konjektur ist das aus der Vorlage übernommene ἀκουαι p. 658, 3 v. u. (= II 151).

2) Daß die Handschrift von Scaliger geschrieben ist, weiß ich durch freundliche Auskunft von Dr. Molhuysen, den Dr. Vürtheim zu befragen die Güte hatte. — Scaligers Handschrift ist selbstverständlich ein Apographon des Palatinus. Wie stark der große Gelehrte sich für diesen damals ganz unausgeschöpften Codex interessierte, zeigen seine Briefe an Salmasius (Epistulae CCXLV sqq) und an Gruter, dem er nach Heidelberg schreibt (Ep. CCCCXXXII): Plus fecerim Joannem illum Grammaticum Gazensem videre. Quamvis enim vehemens et torrentis instar Spumantes nullo margine finit aquas, tamen propter dignitatem argumenti quod tractat, ⟨ab?⟩ historia gratiam merebit, quam a poësi non potuit; quamquam ex illo specimine quod a Salmasio nostro accepi, melior et castigatior poëta Nonno videtur.(!) Sed ut plenius de eo iudicetur, totum opus nobis legendum esset. Ideo oro te ut quam primum ad nos mittatur. Fieri enim non potest, quin multa notare possimus, quae editionem eius operis meliorem et gratiorem concinnare possint. — Im Leydener Bibliothekskatalog von 1716 ist auf S. 334 als cod. Gr. 34 verzeichnet: Cτράτωνος παιδικὴ Μοῦcα cum aliis epigrammatibus, quae inter doctos Anthologiae vocabulo dicuntur, manu Jos. Scaligeri. Also auch dieses ist ein Apographon des cod. Palatinus. (Ich habe es für überflüssig gehalten, mir die Handschrift 11 kommen zu lassen. Sie würde höchstens zu der Feststellung nützen, was schon Scaliger emendiert hat. Das schien nicht notwendig.)



Nach diesem Erstlingsdruck hat Federicus Morellus, Paris 1619, das Gedicht herausgegeben und eine stark fehlerhafte Übersetzung in schlechten lateinischen Versen beigefügt.[1])

Es folgt die Ausgabe von F. Graefe hinter dem Paulus Silentiarius (s. u.), Leipzig 1828. Ihr liegt die Gothaer Abschrift des Anthologiecodex zugrunde. Sie enthält eine Anzahl Emendationen, aber noch viel mehr falsche Änderungen, die den Sinn zerstören und zeigen, wie wenig Gräfe diesen verstanden hat. Die letzte Ausgabe, Johannis Gazaei Descriptio tabulae mundi ed. E. Abel, Berlin 1882, ist in der Textgestaltung von Graefe durchaus abhängig, gibt jedoch von der Originalhandschrift, deren Schluß mit dem Gedicht des Johannes bekanntlich in Paris liegt (Suppl. Gr. 384), eine genaue Kollation. Die Zuverlässigkeit seiner Angaben hat sich durch eine Nachvergleichung des in Heidelberg befindlichen photographischen Faksimiles bestätigt.[2]) Ein zweiter Vorzug der Ausgabe ist das vollständige Wortverzeichnis, das die Arbeit sehr erleichtert hat und auch weiter unentbehrlich bleibt, ein dritter die Sammlung von Parallelstellen aus Nonnos.

Unsere Ausgabe.

Der sehr mißhandelte Text mußte neu bearbeitet werden. Das Abelsche Verzeichnis der Parallelstellen wurde umgeformt und erweitert.[3]) Der Kommentar paraphrasiert zunächst abschnittweise die griechische Vorlage. Denn eine ursprünglich angefertigte Übersetzung, die jedem Wort des Originals zu folgen bemüht war, mußte als untaugliches, vielfach sogar irreführendes Erklärungsmittel des schwierigen Schriftwerks[4]) aufgegeben werden. Immerhin ist die deutsche Paraphrase recht ausführlich gehalten und sieht nur von den stärksten Wiederholungen und dem allzureichlichen Wortschmuck des Gedichtes ab. Es folgt dann jedesmal die Einzelerklärung, bestimmt, der Paraphrase rechtfertigend und ergänzend zur Seite zu stehen. Daran schließt sich unter der Überschrift „Rekonstruktion" eine Zusammenstellung der Einzelzüge, die der betreffende Abschnitt kennen lehrt, und schließlich werden aus unserem Monumentenvorrat Analogien beigebracht, soweit sie mir zu Gebote waren. Nachdem in dieser Weise die einzelnen Teile durchinterpretiert sind, wird der Versuch gemacht, das Gesamtbild aufzubauen. Der größeren Anschaulichkeit halber wird auch eine graphische Rekonstruktion vorgelegt (Taf. I), die nach meinen Angaben gefertigt worden ist. Es versteht sich, daß dieses Wagnis auf die weitgehendste Nachsicht rechnet und zumal auf stilistische Treue nicht den mindesten Anspruch erheben will. Aber auch das rein Tatsächliche des Figurenbestandes und

1) Woher der Herausgeber den Text hat, sagt er selbst in dem Gedicht S. 26: *Lugdunensibus a pereruditis mandatum nitidis typis Pelasgis.* Die Ausgabe, die dem Fabricius und den neueren Editoren unbekannt zu sein scheint, habe ich erst zuletzt auf der Berliner Kgl. Bibliothek gefunden. Sie enthält die einzige mir bekannte Übersetzung, die freilich äußerst unzulänglich ist.

2) Soeben durch die bei Sijthoff in Leyden erschienene Reproduktion (S. 105) zugänglich gemacht.

3) Dabei half zuletzt Rieglers handschriftliches Nonnos-Wörterbuch, das sich auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin befindet.

4) Wie ganz unbekannt es ist, zeigt die merkwürdige Meinung, die sich durch die Literaturgeschichten (Christ, Krumbacher, v. Wilamowitz) und andere Bücher (z. B. Diehl, Justinien; Merian-Genast, De Paulo Silentiario; Matz, De Philostrat.) zieht (von den ganz wahnschaffenen Erörterungen im Rhein. Mus. VI 394 zu schweigen), die Meinung, es beschreibe eine Weltkarte. Κοσμικὸς πίναξ heißt Weltgemälde. Übrigens war es trotz des Ausdrucks πίναξ gewiß kein Tafelbild.



der Anordnung wird nicht nur in hohem Grade der Verbesserung fähig sein, sondern ist schon durch eigenes Fortarbeiten in manchen Punkten überholt, wovon der Kommentar Rechenschaft gibt. —

Ausgaben des Paulus.

Des PAULUS SILENTIARIUS[1]) Ekphrasis der Hagia Sophia wurde nach einer Abschrift, die Salmasius aus der palatinischen Handschrift genommen hatte, zuerst von Ducange mit ausführlichem und grundlegendem Kommentar herausgegeben in dem Werke: Johannis Cinnami Historiarum libri sex. Accedunt Caroli du Fresne, Domini du Cange . . . notae historicae et philologicae. His adiungitur: Pauli Silentiarii Descriptio Sanctae Sophiae, quae nunc primum prodit Graece et Latine cum uberiori commentario. Parisiis MDCLXX.[2]) Die Ekphrasis des Ambon, aus der Ducange nur einige Bruchstücke in seinen Kommentar aufgenommen hatte, wurde zum ersten Male unter dem Titel Pauli Silentiarii Ambo. Ex codice Palatino Anthologiae descripsit Immanuel Bekkerus, Berlin 1815, veröffentlicht. Sodann hat Graefe in der bei Johannes genannten Ausgabe, Leipzig 1822, Kirche und Ambon vereinigt, und beide sind schließlich von Bekker im Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae, Bd. 29, T. 1, neu gedruckt worden. Beigefügt ist Übersetzung und Kommentar des Ducange, und an einigen Stellen wird die Überlieferung des Palatinus nach Mitteilungen Niebuhrs notiert.[3])

Unsere Ausgabe.

Eine Neuausgabe erwies sich als nötig, nicht nur weil das schöne Gedicht den Philologen sehr wenig bekannt ist, sondern auch weil hier für die Gestaltung des Textes aus der Handschrift selbst Erhebliches zu gewinnen war. Es steht mit Paulus umgekehrt wie mit Johannes. Ist bei diesem die Überlieferung bekannt, die Interpretation hingegen noch nicht in Angriff genommen, so liegt bei Paulus, dank den geringeren Schwierigkeiten und dank einem sachlichen Kommentar und mehreren Übersetzungen[4]), die Erklärung weniger im argen. Der Text aber leidet an schweren Mängeln. Denn die Heidelberger Handschrift ist in ihrem erhaltenen Anfang stark beschädigt, besonders dadurch, daß die Blätter offenbar durch Feuchtigkeit zusammenklebten und später voneinander gelöst wurden.[5]) Dabei ist die Oberfläche an einigen Stellen ganz zerstört worden, an anderen hat

1) Über ihn Fabricius-Harles IV 487, VII 581; Jacobs im XIII. Bande der Brunckschen Anthologie; Merian-Genast, De Paulo Sil. (Diss. Leipzig 1889) 2 sqq.

2) Gewidmet ist der Folioband „Illustrissimo viro domino Johanni Baptistae Colbert, Regi ab intimis consiliis et secretis etc.". Die Ausgabe ist wiederholt im Corp. Hist. Byz. ed. Venet. Vol. XI.

3) Ein Abdruck der Bekkerschen Ausgabe steht in Mignes Patrologia Graeca 86, p. 2119 sqq.

4) Folgende Übersetzungen sind mir bekannt:

1. die lateinische des Ducange, natürlich nur die Beschreibung der Kirche, nicht auch die des Ambon umfassend,
2. deutsche Übersetzung im Versmaß der Urschrift von W. Kortüm, im Anhang zu W. Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel.
3. Paulus des Silentiariers Beschreibung der H. Sophia übersetzt von Joh. Jak. Kreutzer, Leipzig 1875,
4. metrische Übersetzung von Unger bei J. P. Richter, Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte, S. 54, 66 ff, 84 ff,
5. englische Übersetzung bei Lethaby and Swainson, S. Sophia.

Es ist keine darunter, die nicht im einzelnen schwere Mißverständnisse aufwiese.

5) Vgl. Preisendanz, Praefatio p. XVIII.

sich die Schrift auf der gegenüberliegenden Seite abgedrückt. Ich habe das Gedicht im Oktober 1909 neu verglichen, und es ist gelungen eine ganze Reihe von Lücken zu schließen, auch moderne Ergänzungen zu bestätigen oder zu widerlegen. Die Neugestaltung des Textes bezieht sich im wesentlichen auf diese beschädigten Teile.[1])

Eine Sammlung von Parallelstellen[2]) schien unnötig. Ebenso konnte von einer Übersetzung oder ausführlichen Paraphrase abgesehen werden. Die beigegebenen Anmerkungen sollen insbesondere solche Stellen erklären, die bisher mißverstanden worden sind, und neue Ergänzungen diskutieren. Darüber hinaus verlangte einerseits der Inhalt, andererseits die dichterische Form Berücksichtigung. Einen vollständigen sachlichen Kommentar indessen zu schreiben, der allen architektonischen Problemen bis ins einzelne nachginge, fühlte ich mich durchaus nicht berufen. Da ist abgesehen von dem genannten Werk des Ducange auf die neueren baugeschichtlichen Arbeiten zu verweisen, von denen ich die folgenden benutzt habe und mit bloßem Verfassernamen zitieren werde:

W. Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel. Berlin 1854.

Lethaby and Swainson, S. Sophia. London, New-York 1894.

E. M. Antoniades, Ἔκφρασις τῆς Ἁγίας Σοφίας. Drei Bände 1907—1909; Kommissionsverlag von B. G. Teubner, Leipzig.

H. Holtzinger, Die altchristliche Architektur. Stuttgart 1889.

Ferner für die Marmorarten:

F. Corsi, Delle pietre antiche, Edizione terza, Roma 1845.

Die Schriftquellen über die Sophienkirche sind in deutscher Übersetzung zusammengestellt bei J. P. Richter, Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte (Wien 1897), S. 12—101.

2. CHRONOLOGIE

Paulus.

Zeit und Gelegenheit stehen für das Werk des Paulus fest.[3]) Die Sophienkirche Justinians, Weihnachten 537 eingeweiht, erlitt schon nach 20 Jahren infolge eines schweren Erdbebens so starke Erschütterungen, daß ein Teil der Kuppel herabstürzte. Fünf Jahre dauerten die Erneuerungs-

---

1) Ich bemerke beiläufig, daß die Dichtung des Paulus stichometrische Notizen hat, die ich aber mit dem Bestande nicht vereinigen kann. Sie stehen bei folgenden Versen: 50 (ν), 98 (ρ), 232 (= hex. 99 : ρ — also beginnt für die Hexameter eine neue Zählung), 333 (= hex. 200 : c), 531 (= hex. II 115 : υ — also ist die iambische Vorrede von II mitgerechnet), 632 und am Innenrand zwischen 632 und 633 (φ), zwischen 731 und 732 (χ), 835 (ψ), zwischen 863 und 864 (ψλ), 934 (ω). Die Zahl 900 ist wohl mit dem Zeichen unter 1029, neben der Überschrift des Ambon gemeint. Vorhanden sind dann noch Zahlen nach Amb. 97 (α d. i. 1000) und bei Amb. 194 (ρ d. i. 1100). Zum Schluß die Notiz, daß es im ganzen 1200 heroische und 150 iambische Zeilen seien, gegenüber 1166 und 169, die wir haben.

2) Einiges Material bei Merian-Genast, De Paulo Silentiario 95 sqq.

3) Zum Folgenden vgl. den Kommentar des Ducange, § 4 ff. Irrig ist die Darstellung von Lethaby-Swainson 34, wunderlich die Skepsis, mit der Kortüm die Ortsangaben der Überschriften und damit die Realität des ganzen Festzuges angezweifelt hat.



bauten, und am 24. Dezember 562 betrat der Kaiser mit dem Patriarchen Eutychios in prunkvollem Zuge das prächtig hergestellte Gotteshaus. Das war der Anfang der Feierlichkeiten, die sich, wie es scheint, bis Epiphanias ausdehnten.[1]) Nun hatte man, als Paulus sein Gedicht vortrug, schon eine ganze Reihe festlicher Tage hinter sich; das sagt er selbst in der Vorrede (74). Und wenn er mit der Frage beginnt: „Gibt es einen größeren Tag als den heutigen, an dem Gott zugleich und der Kaiser gefeiert wird?" — so möchte man am ehesten eben an den Epiphaniastag denken.[2]) Wahrscheinlich also am 6. Januar 563, allenfalls einige Tage früher, ist die Dichtung des Paulus vorgetragen worden. Wenigstens der erste Teil der Kirchenbeschreibung. Ihm folgte der zweite unmittelbar, noch an demselben oder etwa an dem nächsten Tage.[3]) Die Beschreibung des Ambon hingegen, der am Einweihungsfeste noch nicht fertig war, wurde besonders und später zu Gehör gebracht. Sehr viel später nicht; denn die Vorrede stellt diese Versammlung ohne weiteres als dritte den beiden ersten zur Seite.

Während des Vortrags fand ein Ortswechsel statt. Man versammelte sich im kaiserlichen Schlosse und wurde dort durch die erste iambische Vorrede begrüßt. Dann begab sich die Zuhörerschaft, vielleicht in feierlichem Zuge, nach dem dicht an der H. Sophia gelegenen bischöflichen Palast, um dort in Anwesenheit des Kaisers und des Patriarchen die zweite Vorrede und den ersten Teil des Gedichts zu hören. Gewiß an dem gleichen Ort gab dann Paulus die Fortsetzung, und ebenfalls bei dem Patriarchen wurde nach einiger Zeit die Ambonbeschreibung vorgetragen. —

Johannes.

Nicht mit ebenso großer Genauigkeit läßt sich das Werk des Johannes von Gaza zeitlich festlegen. Johannes ist Schüler des Nonnos. Dessen Tätigkeit muß, wie hier nicht ausführlich dargelegt werden kann, etwa in die Regierungszeit Kaiser Zenons, jedenfalls nicht viel früher gesetzt werden. Seine Schule blüht unter Anastasios und Justinian.[4]) Damit rückt Johannes in die Blüteperiode des gazäischen Schrifttums, die gleichfalls unter diese beiden Kaiser fällt: Prokop, Zosimos, Timotheos wirken unter Anastasios, Chorikios unter Justinian, Aeneas unter dem einen oder dem andern.

---

1) So nach Kap. 27 der Διήγησις περὶ τῆς ἁγίας Σοφίας, Script. Orig. CPol. ed. Preger. Allerdings ist hier überhaupt nur von einer Einweihung die Rede. Da aber als Patriarch Eutychios genannt wird, nicht Menas, der bei den ersten Enkänien amtierte, so wird man wohl auch die Nachricht über die Ausdehnung des Festes auf die zweiten Enkänien beziehen dürfen. Freilich ist bei der Natur dieses Berichtes das Urteil keineswegs sicher. — Irrtümliche Rechnung ist es, wenn man zuweilen die Neueinweihung auf Dezember 563 angesetzt findet.

2) Ich weiß nicht, ob der 6. Januar im Leben des Kaisers eine besondere Bedeutung hat, wie es danach scheinen möchte. Es genügt aber wohl, wenn der Tag ein kirchlicher Feiertag ist, ἐν ᾗι θεὸς σεμνύνεται. Oder ist auch das nicht einmal nötig?

3) Kam der erste Teil wirklich am 6. Januar zu Gehör, so bleibt für den zweiten Teil kein anderer Tag mehr übrig. An einem einzigen Tage, nur durch die Mittagspause getrennt, sind die beiden Teile des Johannesgedichts vorgetragen worden. — Beachtenswert scheint die Überschrift zu der Ambonbeschreibung, wo die beiden ersten Vorträge als ἡ πρώτη πάροδος ἡ μεγάλη zu einer Einheit zusammengefaßt werden.

4) Zenon 474—491, Anastasios 491—518, Justinian 527—565. — Der jetzt übliche Ansatz des Nonnos „um 400" ist falsch. Den Nachweis wird ein Aufsatz im Hermes, vermutlich XLVII Heft 1, erbringen.

Von einem zweiten Punkte her läßt sich Genaueres über Johannes ermitteln.[1]) Das Gemälde, das er beschreibt, befand sich „in dem Winterbade zu Gaza".[2]) Nun kennen wir aus Chorikios zwei öffentliche Badanlagen der Stadt. In der Gedenkrede auf Prokop wird von Bischof Markian gerühmt, er habe „das Bad" für die Bevölkerung eröffnet.[3]) Also gab es damals nur das eine. In der Rede auf Aratios und Stephanos hingegen werden der Stadt Gaza die Worte in den Mund gelegt: „Ich werde den Bürgern ein zweites Bad für die Winterszeit eröffnen."[4]) Diese Rede wurde 535 oder 536 gehalten.[5]) Nicht lange danach wird das verheißene „Winterbad" eröffnet worden, mithin auch das Gemälde entstanden sein. Das Gedicht ist nicht etwa zur Einweihung verfaßt worden, und der zeitliche Abstand zwischen beiden läßt sich nicht angeben, wenn man auch schwerlich geneigt sein wird, ihn sehr weit ausgedehnt zu denken. Mithin kann man nicht sicher feststellen, was man recht gern wüßte, ob Johannes vor oder nach Paulus Silentiarius geschrieben hat. Subjektiv bin ich sehr geneigt das erste zu glauben.[6])

Die ganze Rechnung würde freilich hinfallen, sobald man sich auf die Randnotiz zu unserem Gedicht verlassen dürfte: „Dieses Gemälde erwähnt auch Prokop von Gaza." Das Todesjahr Prokops steht nicht fest, und wenn wirklich die Klage über den Einsturz der Sophienkirche von ihm herrührte, wie die Überlieferung will[7]), so müßte er 557 noch gelebt haben. Nun ist aber des Chorikios Trauerrede auf seinen Lehrer Prokop allem Anschein nach vor 535 gehalten worden und gehört wohl in die zwanziger Jahre.[8]) Mithin ist Prokop vor dem Bau des von Chorikios erwähnten „Winterbades" gestorben, und man hat die Wahl, entweder die Randnotiz für einen Irrtum zu halten oder unsere Berechnung aufzugeben. Diesen zweiten Weg

---

1) Das Folgende korrigiert die Auseinandersetzung von Kilian Seitz, Die Schule von Gaza (Dissert. Heidelberg 1892) 32ff. Ludwich, Rhein. Mus. XLIV (1889) 202, setzt den Johannes ohne zwingenden Grund unter Anastasios an. Vgl. auch Holland in den Commentationes Ribeckianae 413.

2) Die Überschrift sagt nur ἐν τῶι χειμερίωι λουτρῶι. An Gaza zu denken ist das Natürliche, und wirklich fügt die Randbemerkung zu den ersten Versen ἐν Γάζηι hinzu; ebenso die Subscriptio. Wenn in dieser noch ἢ ἐν Ἀντιοχείαι folgt, so zeigt die vorausgehende volle Interpunktion ⁜ ∼ und der Vergleich mit dem genannten Scholion, daß die drei Worte ein unverbindlicher und wertloser Zusatz sind. Richtig urteilt Ludwich a. O. 199. — Sommer- und Winterbäder werden unterschieden von Libanios XI 220 F. und in der Ekphrasis des Mesarites bei Heisenberg, Apostelkirche 16, 6ff: ἃ μὲν γὰρ αὐτῶν (scil. τῶν λουτρῶν) ὥραι χείματος ἁρμόδια, ἃ δὲ θέρει συμβαίνοντα, καὶ τὰ μὲν ἔξω πνευμάτων σφοδρῶν, τὰ δ' ὥσπερ ἐναέριά τε καὶ μετέωρα καὶ οὐ κοινωνοῦντα τῆς γῆς.

3) τό τε λουτρὸν ἀνέωικται διὰ σέ p. 23 Boiss.

4) ἀνοίξω τοῖς ἐνοικοῦσιν ἕτερον χειμῶνος ὥραι λουτρὸν καὶ μετοχετεύσω λουομένοις πότιμον ὕδωρ καὶ λίαν ἐπιτήδειον εὐεξίαι σωμάτων, Graux Oeuvres II 27.

5) Graux a. O. II 2. 9. Kirsten, Quaest. Choricianae (Diss. Breslau 1894) 13.

6) Die Erwägungen von Merian-Genast, De Paulo Sil. 104 sind unverbindlich. Die Berührungen zwischen beiden (Merian 105; hinzuzufügen πῆι φέρομαι Joh. I 1 u. die dazu verzeichneten Parallelstellen) beweisen keine Abhängigkeit, geschweige daß sie die Priorität entschieden.

7) Iriarte, Catal. codicum Matrit. I 264, cod. LXXII (Miscellanhandschrift von der Hand des Johannes Laskaris); Rohde, Griechischer Roman 472² (503).

8) Graux a. O. II 27: Kirsten a. O.

möchte ich ungern einschlagen. Die Notiz hingegen ist für uns nicht kontrollierbar. Mit der Möglichkeit, daß der Autor, der sie schrieb, an irgendeine andere der vielen gazäischen Bildbeschreibungen gedacht habe, ist zu rechnen. Vor allem aber, wenn als Eigentum Prokops eine 557 gehaltene Rede gilt, so kann auch eine andere seinen Namen getragen haben, die, lange nach seinem Tode gehalten, wirklich unser Gemälde erwähnte.

3. SPRACHE

Allgemeine Charakteristik.

Die Sprache des Paulus und Johannes ausführlich hier zu erörtern, liegt kein Anlaß vor und wäre so schlechthin auch nicht möglich, ohne eine große und weit wichtigere Arbeit vorher geleistet zu haben: die Sprache des Nonnos verdient wirklich eingehende Darstellung. Denn Schüler dieses Dichters, in dem die griechische Poesie sich noch einmal zu ihrer Höhe erhebt, sind beide in Verskunst und Stil. Sehr verschiedene Schüler freilich. Johannes ist der Sklave seines Vorbildes; sein Gedicht besteht fast ganz aus nonnianischen Wortbildungen und Versteilen. Und hätte er sie nur wenigstens verständnisvoll angewendet! Aber er macht von ihnen einen durchaus stümperhaften Gebrauch, und oft genug liegt die Schwierigkeit seines Verständnisses darin, zu erkennen, welchen Sinn er einer übel benutzten Wortschöpfung des Nonnos unterlegen will.

Paulus steht, wie in seiner ganzen Kunst, so in der Freiheit des Ausdrucks unvergleichlich höher. Gewiß hat er gleichfalls den Nonnos liebevoll studiert und in ihm sein bewundertes Stilmuster gesehen. Aber er ist fern von sklavischer und einseitiger Abhängigkeit. Er folgt auch dem Homer, den er selbst als sein Vorbild nennt, und entfaltet in der poetischen Darstellung schwer zu fassender oder scheinbar ganz unpoetischer Dinge eine Kunst, auch eine sprachliche, die ganz sein eigen ist.

Hier indes soll nur eine Reihe von Einzelerscheinungen berücksichtigt werden, die der Zusammenhang deutlicher macht, als wenn sie sich durch den Kommentar zerstreuten. Es wird sich meistens um sprachliche Verfallsmomente handeln.[1])

Wortbildung und Bedeutung.

Zunächst einiges aus der Wortbildung. Paulus gebraucht ἀκραςία „Haltlosigkeit" fälschlich mit ᾱ (44), wohl aus Verwechselung mit der Wortsippe ἄκρᾱτος, ἀκρᾱ́τιςμα, aus der auch ἀκρᾱςία „schlechte Mischung" belegt ist. Statt πυρρίχη steht πύρριχος Ambon 120 als „Schwerttanz" in täuschender Erinnerung an Πύρριχος, den Erfinder dieses Tanzes, oder gar an das Adjektivum πύρριχος, das sich bei βοῦς und ταῦρος findet. Johannes hat (II 9) die Neubildung ῥᾰχίη statt ῥαχίς, Rückgrat. Derselbe Johannes sagt (II 259) νόον ἰθύςςων statt ἰθύνων[2]), und vielleicht ist damit ὀίςςεται bei Paulus 1022 zu vergleichen, was am ehesten Präsens sein wird, aus dem Aorist ὀίςςατο im Anklang an die Praesentia ὄςςομαι, ἀίςςομαι gebildet. — Es scheint sogar nicht ganz unmöglich, daß Paulus 740 wirklich ein Adverbium πεζὰ διερπύζει etwa nach dem Vorbilde von

1) Als orthographische Eigenheiten der Handschrift erwähne ich beiläufig: οἶμος (vgl. φροίμιον), ἔδεθλον, λεύςειν, αἴθουςςα.

2) Spitzner, Observ. crit. in Paul. Sil. (Erfurt 1823 19 vermutet αἰθύςςων, nicht wahrscheinlich.



χθιζά gewagt habe. — Andere Neubildungen sind die schmückenden, meist zusammengesetzten Adjektiva nonnianischer Struktur, die zum Teil bei dem Meister nicht zu belegen sind.[1]) — In der Gruppe der Substantiva auf -άς, άδος, denen die große Masse gleichgebildeter Adjektiva bei Nonnos[2]) zur Seite steht, bildet Paulus ein sehr bedenkliches ἐπεμβάς (308. 935) substantivisch für τὸ ἐπεμβαίνειν. Neugeschaffen ist σεληνήεντα neben und zu ἀστερόεντα (... σφρηγίσματα 273/4), und hier ist nun gleichzeitig die Bedeutung „mondförmig" zu bemerken. Denn diese so geformten Adjektiva gebraucht Paulus nicht derart, daß sie ein (reichliches) Versehensein mit dem Begriff des zugrunde liegenden Nomens ausdrücken, sondern mehrfach so, daß dieses Nomen etwa Herkunft, Form, Stoff angeben würde. Nonnos meint mit Ὑμήττοιο μελισσήεντος den „bienenreichen"; hingegen steht bei Paulus μελισσήεντος κηροῦ (Ambo 88) für das „Bienenwachs" ähnlich den ἐχιδνήεσσιν ἀκάνθαις bei Nonnos (26, 327) und ἅμματι πετρήεντι (Ambo 280) für „Verbindung aus Stein", wo auch schon Nonnos mit πετρήεντα χιτῶνα (= dem homerischen λάινον χιτῶνα, Dion. 2, 637; Metabole K118) und ἔγχεα πετρήεντα „Steinwaffen, Steinblöcke als Wurfgeschosse", vorangegangen ist. — Die mit αὐτο- zusammengesetzten Adjektiva führen bei Johannes diese Vorsilbe bis zur Bedeutungslosigkeit abgeschwächt: αὐτοέλικτος I 273 und noch mehr αὐτοβαφής I 284, αὐτόσσυτος II 125, αὐτοχάρακτος II 96, während αὐτοχάρακτον ἄγαλμα bei Nonnos 5, 599 „das im Spiegel sich selbst abzeichnende Bild" ist. — Komparative auf -τερος werden von Johannes rein um der metrischen Bequemlichkeit willen gesetzt, auch wo eine vergleichende Beziehung nur mit Mühe oder gar nicht auffindbar ist, so bei μελάντερος II 89, λαβροτέρωι II 298, θερμοτέρωι II 314, φαιδρότερον II 320. — Von Einzelheiten sei aus Paulus erwähnt: πάλλειν im Sinne von „bewegen" (298, 999), ἐτώσιος neben αὔτως für „schlicht" (Ambo 76, 213) und sehr willkürlich στήμων (577) nach dem Vorbild von μνήμων δαήμων als Adjektivum „hochragend", während es sonst ein Substantivum ist und den „Zettel im Gewebe" meint.

Semasiologisch bemerkenswert ist bei Johannes die über Gebühr ausgedehnte Verwendung der Worte σοφός, ἔμφρων und besonders νοερός. σοφὸς ὄρνις (II 208) ist der Phönix ganz eigentlich, weil er durch sein weises Tun Unsterblichkeit gewinnt. Hingegen schwebt bei πέμψατέ μοι σοφὸν ἀήτην (I 16) wohl σοφίαν oder ἀήτην σοφίας vor; bei Κόσμος μεθέπων σύμπαντα σοφῆι πλάστιγγι πορείης (II 329) kann man gleichfalls an eine Umschreibung für σοφία denken oder an eine Übertragung von dem handelnden Subjekt her, etwa wie Nonn. 48, 913 ἔμφρονα θυμὸν ἔχουσα σοφῶι μαιώσατο μάζωι. — ἔμφρων ist etwa „sinnbegabt", ebenso wie νοερός, in νοερὸν ξύλον ἔμφρονος ὄζου (I 310), denn das Kreuz ist wundertätig und fast ein beseeltes Wesen. Durch den Gegensatz ἄφρων verdeutlicht sich auch ἔμφρονι ῥοίζωι (I 1) vom Ton der Sirenen, der kein sinnloses Geräusch ist, sondern ein durchgeistigter Klang; und ἔμφρονι τόλμηι singt der Dichter, weil er zwar ein Wagnis unternimmt, aber keine ἄφρων τόλμη. Ähnlich wird durch den Gegensatz klar μοχθή-

1) Für Paulus vgl. die Zusammenstellung bei Merian-Genast, De Paulo Sil. 90 sqq.

2) Ludwich, Beiträge zur Kritik des Nonnos (Gymnasialprogr. Königsberg 1873) 105ff.

caca ἔμφρονι ῥιπῆι (I 88) und μεμεθυcμένοc ἔμφρονι τέχνηι (I 259), wo ἔμφρων um so erwünschter scheinen mochte, da es die besondere Art dieser Trunkenheit bezeichnet. — νοερόc heißt der Phönix (II 220) wie coφόc, das νοερὸν ξύλον entspricht dem ἔμφρων ὄζοc (I 310). Göttliche Weisheit drückt νοερὴ Τριάc (I 41) aus. Allgemein „göttlich" mag es bedeuten in der Umschreibung für die Sonne: νοερὸν φάοc 'Ολύμπου (II 235), wo etwa das nonnianische νοερὸν φάοc (Metab. A 20) = weisheitsvolles Licht, von einer Person, vorschwebte. Ähnlich ist das Beiwort vielleicht bei den vier Weltgegenden (I 37) oder bei der Sonnenbahn (I 128) gemeint, und wenn Aion bezeichnet wird als νοερῆι cτροφάλιγγι γονὴν βιότοιο φυλάccων (I 140). Von der Person auf die Sache scheint es übertragen, wenn Aither νοερὰc ἐθείραc trägt (II 317). Bei νοερώτερον ἆcθμα κορύccων (I 25) wird wohl der Atem des Dichters bezeichnet sein. Allgemein darf man sagen, daß νοερόc bei Johannes zu häufig als füllendes Beiwort für irgend ein Erhabenes, Göttliches steht, um in jedem Fall eine genaue Deutung zu sichern. Übrigens ist ihm dieser Gebrauch nicht allein eigen[1]); die Hymnen des Proklos und des Synesios geben Analogien (νοεροῖο γάμου, νοερῶν ὑμεναίων von Hephäst und Aphrodite: Proklos V 5; νοεροῖcι βελέμνοιc von den Eroten: II 4; cφαίρηιcι νοεραῖcιν ἀκηράτοιc Synesios IX 57), und in seinen Prosaschriften verwendet Proklos dasselbe Wort so häufig[2]), daß man auch den Johannes von neuplatonischer Literatur angeregt glauben darf.

Syntax des Nomens. Aus der Syntax des Nomens ist folgendes hervorzuheben: κίων wird von Paulus als Masculinum und Femininum verwendet, und zwar wechselt der Gebrauch an derselben Stelle fortwährend (377 ff masc., 387 fem., 391 masc., 392 f fem., 395 masc.).[3]) Johannes hat γονίμηι παλάμηι (II 21) neben γόνιμον φύcιν (II 325), also einmal das „zweiendige", einmal das „dreiendige" Adjektivum.

Der „poetische Singular" ist keinem der beiden Autoren fremd, dem Paulus aber noch geläufiger als dem Johannes. Dieser nennt den „Schmuck der Blätter" κόcμον πετήλου (II 291), Paulus drückt sich besonders so aus, wenn dasselbe Bauglied oder dieselbe Zierform mehrfach wiederkehrt. Zwischen acht Dreiecksplatten, die zu einer Pyramide zusammengefügt sind, δολιχὴ ῥάχιc ἵcταται, jedesmal eine Kante (731); auf den Zweigen des Lichterbaumes ἄνθοc ἀνεβλάcτηcε πυρίcπορον, auf jedem Zweige eine Blume (879). Besonders oft wird κίων statt des Plurals verwendet nicht nur im Genetiv, wo der Singular einzig in den Vers paßt, sondern auch sonst. Das geht bis zu μεταίχμια κίονοc, den Zwischenräumen der Säulen (395, vgl. 449 Ambo 258/9). Auch 'Υάc für das Sternbild ist seltsam genug (849).

Kasusgebrauch. Im Kasusgebrauch wird zuweilen mit unerwarteter Altertümlichkeit Genetiv und Dativ ohne Präposition örtlich verwendet, so bei Johannes κλιντῆρι und καρήνωι ohne ἐν (II 10, 207); bei Paulus περάτηc (Ambo

1) Im folgenden benutze ich dankbar einen Hinweis von Wilamowitz.

2) Ein Bild gibt der Wortindex von Diehl in der Ausgabe des Timaioskommentars III 455. Man erkennt auch, daß Johannes den Gebrauch noch verallgemeinert hat. Um des Johannes willen schreibe ich zwei Beispiele aus: τὸ νοερὸν φῶc ἀνάπτουcα ταῖc ψυχαῖc in Rempubl. I p. 18, 22 Kroll; ὁ Οὐρανὸc περὶ τὸ ἑαυτοῦ νοητὸν ἐνεργεῖ κατὰ τὴν νοερὰν περιφοράν in Cratylum p. 62, 24 Pasquali.

3) Vgl. Usener, Der heilige Tychon 51.



161), wo Apollonios (I 1281) ἐκ περάτης hat, und ἦν δὲ τὸ μὲν δαπέδοισιν (202): auf dem Boden. Viel bedenklicher steht bei Paulus der Dativ etwa stoffbezeichnend: κύκλους λάεσιν ἀμφεβάλοντο, Kreise aus Steinen (Ambo 131/2); λευκὰ μετάλλωι marmorweiß oder auch silberglänzend (= dem folgenden ἀργινόεντα: Ambo 143); αἱμαλέωι λευκῶι τε κελεύθους λοξοτενεῖς φαίνουσα Bahnen aus rot und weiß (631); seltsam ist gesagt ὅπηι ... ἄντυγές εἰσιν ἑλιγμῶι τοῦ πυμάτου κύκλοιο (483), was etwa „der Bogen des letzten Kreises mit seiner Windung" heißen mag. In τεμένεσσιν ἐπείγετο (255) gibt der Dativ das Ziel an, vielleicht weil man fälschlich ein ἐπί in dem Verbum empfand, und das Ziel soll wohl der Dativ auch ausdrücken in βαθυνομένου χλοεροῦ κυανώπιδι μορφῆι (644) „das Grün geht in ein Blau über".[1])

Präpositionen.

An den Präpositionen zeigt sich das Vordringen des Akkusativs. Weniger bei Johannes; denn in Fällen wie φᾶρος ἔην ἐπίκυρτον ἐπὶ πλοκάμους ἐπὶ κόρσην (I 224) wo man eher ὑπὲρ πλοκάμων erwartet) und παρεζομένων ὑπὸ δίσκον (I 66) kann man zur Not an eine Bewegungsvorstellung denken. Paulus aber hat viel dergleichen: ὑστατίην ὑπὸ πέζαν am äußersten Rande (364); τοὺς ... κίονες ὀχλίζουσιν ὑπὸ ... ἀνάγκην (543); ὑπὲρ κολώνην auf dem Berge (519); ἐν Φαρίηι Λιβυστίδος ἐς πόδα γαίης (919); ἐς ἔνδια (Ambo 138); ὑπ᾽ αὐγάς (Ambo 90) — wo überall ein Verweilen gemeint ist. Umgekehrt steht ἴομεν ἐν τεμένεσσιν (313), ἄγει βασιλῆος ὑπ᾽ ἴχνεσιν (984), um die Richtung zu bezeichnen. — Seltsam ausgebreitet vom homerischen ὑπὸ χερσίν, ὑπὸ δουρὶ δαμῆναι her ist bei Paulus der Zusatz eines ὑπό zum instrumentalen Dativ. Noch ein Rest der Ortsempfindung könnte bewahrt sein in στολίδεσσιν ὑπ᾽ ἀργυφέῃσι πυκάζει (792), und daran ließe sich schließen ὑπὸ νήμασιν ὦμον ἐρέπτων (772). Eine Erweiterung des homerischen Gebrauchs ist ὑπὸ χείρεσι κηρὸν ἀνάπτων (343, vgl. 758); dann weiter μέλψομεν εὐφήμοις ὑπὸ χείλεσιν ... ὕμνους (172); ὅλον ἐθρίγκωσεν ὑπὸ ... μετάλλοις (685); ἐρήρεισται τοῖχος ὑπ᾽ ἴχνεσιν (537; vgl. Nonnos 10, 120); σπέος ... ὑφ᾽ ἕρκεϊ λᾶας ἐέργει (Ambo 137); ὑπὸ προβλῆτι κόσμωι λάϊγγες ἐτορνώσαντο πορείην „in vorspringendem Schmuck" (485). Hingegen hat ἐν als Zusatz zum Instrumentalis (ἐν ἔντεσι χεῖρα κορύσσων 157) von Homer an seine bekannten Entsprechungen (vgl. Usener, Der hl. Theodosius 124). — Wiederholt steht ἀπό beim Passivum statt des üblichen ὑπό: ἀφ᾽ ὑμετέρης γαλήνης νικηθείς (951), ἀπὸ θέσπιδος αὐδῆς θελγόμενοι (988). Ἐς ist eingedrungen, wo ältere Sprache ohne Präposition auskommen würde, in ἐς βάσιν εὐθύγραμμος (370) statt des „Akkusativs der Beziehung" und in μίμνε ἐς φάος ἑσπέριόν τε καὶ ὄρθριον (921/2) „bleibe zum Segen für Ost und West". Ganz schief verwendet Johannes παρέθρισεν εἰς γένυν ἅρπης (II 32) für den Instrumentalis, wobei wohl ähnliche Verwendung von ἐν vorbildlich war oder auch eine mißleitete Raumvorstellung eingewirkt haben könnte. Gern setzt er ἐκ δὲ καρήνου als Versschluß: I 149 „vom Kopf her ⟨angefangen⟩ entblößt er Brust und Bauch" d. h. Kopf, Brust und Bauch; I 291 „vom Kopf her ⟨gesehen⟩ krümmt sich der Stier und fährt empor" d. h. gekrümmten Hauptes fährt er empor; II 86 „vom Kopf her ⟨angefangen⟩ kriecht er in die Flut" d. h. mit dem Kopfe voran.

1) Hier ist freilich instrumentale Vorstellung nicht unmöglich.



Die Präposition fehlt oft beim Verbum, d. h. statt des Kompositums wird das Simplex verwendet, besonders bei Johannes: ἀχέων ξύcαντες ἀνάγκην (I 178) für das homerische γῆρας ἀποξύcας (I 446)[1]; δεcμῶι δάκτυλα βάλλων statt περιβάλλων (I 167); ἄξονι δίcκον ἔθηκαν statt ἐπέθηκαν (I 134). Seltener bei Paulus: ἴχνος ἐφιδρύcειε βαλὼν περιηγέϊ βωμῶι statt ἐπιβαλών (Ambo 158) und ähnlich χλοεροῖcι μετάλλοις μαρμαρυγὴν ... βαλὼν χρυcαυγέα (Ambo 291/2).

Verbalsyntax. Aus der Syntax des Verbums ist zu notieren: der falsche Prohibitiv μὴ γράφοιτε Joh. I, Vorrede 23[2]); das ungebräuchliche Activum μαίωcε Joh. I 58, 210 neben dem üblichen μαιώcατο II 16. Daß nach einem Neutrum Pluralis das Verbum zuweilen im Plural steht statt im Singular, verdient keine Bemerkung, wohl aber die unerträglich harte Vermischung der beiden Möglichkeiten: ὅccα δ' ἀνίcχει (nämlich τὰ βάθρα), εὐρύνουcι διάcταcιν Paulus 365. Wahrhaft erschreckend ist bei Johannes die Willkür im Tempusgebrauch. Praesens, Imperfectum und Aorist wirbeln bunt durcheinander und werden sogar — als Indicative, als Participia — in demselben Satz unbesorgt miteinander verknüpft, je nach Laune und Versbedürfnis. Der Anlaß zu solcher Mischung mag erstens darin gesucht werden, daß ein früher gesehenes Bild wirklich auf mehrere Weisen geschildert werden kann: im Präsens, wenn man es als gegenwärtig vorstellt; im Imperfectum, wenn man es als vergangen empfindet und die Erstreckung in der Vergangenheit bezeichnen will; im Aorist und noch eigentlicher im Perfectum, wenn man die Gestalten des Bildes als lebend denkt und ihre gegenwärtige Ruhe als Ergebnis einer voraufgegangenen Tätigkeit oder Bewegung. Andrerseits wird ja ein Unterschied der Vergangenheitsformen in dieser Zeit überhaupt kaum noch gespürt. Jedenfalls findet man hier vielleicht das bedenklichste Zeichen der sprachlichen Unsicherheit und Verwilderung.

Satzbau. Im Satzbau fällt bei Paulus der Partikelgebrauch μέν ... γε μήν oder γε μέν (statt μέν—δέ) auf: 413, 441; einfaches γε μέν begegnet 715, 881. — Johannes, der (wie Nonnos) die Participia oft unverbunden häuft (I 293ff, II 164f, II 196) stellt mehrfach auch Hauptsätze ungeschickt asyndetisch nebeneinander: I 252f, II 146f. Doch ist vielleicht auch hier das Vorbild der Schule anzuerkennen: Nonnos 38, 170f; 39, 284; Tryphiodor 626/7. — Dem Wunsch, recht gesucht und künstlich zu reden, entspringt es, wenn derselbe Johannes nicht selten die natürlichen attributiven Beziehungen absichtlich gegeneinander verschiebt oder kreuzt[3]): Ἠελίου cῆμα περίδρομον statt περιδρόμου II 222; πολυcπερέων δαΐδων ἀμάρυγμα statt πολυcπερές I 52; ἄκρον ἔχων ἀλόγων τετραcκελέc statt τετραcκελῶν II 333; φοίνικος ἀποcπάδος ὄζον statt ἀποcπάδα II 334; ἱκεcίην ἐπαυχμώωcαν ἀρούρηc statt ἐπαυχμωώcηc II 123; cτυγνὰ κατηφιόωντι (-τα cod.) κελαινιόωcα χιτῶνι I 354 statt κατηφιόωcα κελαινιόωντι χιτῶνι, was aber doch wohl mit Willen vermieden ist und als das Trivialere nicht hergestellt werden darf.

---

1) γῆρας ξῦcεν steht Anth. Pal. I 14 (V. Jahrh. n. Chr.).
2) Wo auch μὴ γράφητε ersichtlich nichts bessert.
3) Vgl. die Ausführungen von U. v. Wilamowitz, Herakles II² 199f; Leo, Nachr. d. Göttinger Ges. 1893, 475ff.

4. VERSTECHNIK

Hexameter.

Wie im Stil, so sind auch in der Verstechnik Paulus und Johannes Schüler des Nonnos und zwar von der strengen Observanz. Sein Vorbild bestimmt im wesentlichen Wortaccent, Verteilung der Spondeen und Prosodie. — Das Gesetz, welches Proparoxytona vom Versende ausschließt, herrscht unverbrüchlich. — Über die Spondeen denkt Johannes ein klein wenig laxer als sein Meister, da er gelegentlich zwei von ihnen in derselben Vershälfte, einmal (I 87) selbst drei nebeneinander zuläßt. Paulus hingegen treibt die Beschränkung noch weiter als Nonnos und meidet den Spondeus im dritten Fuß, d. h. er setzt keine lange Silbe nach männlicher Hauptzäsur und verwehrt sich mithin auch den einzigen Fall, in dem Nonnos zwei Spondeen nebeneinander zuläßt, nämlich wenn die Hauptzäsur zwischen ihnen einschneidet.[1]) — Von dem nonnianischen Gesetz, das inlautende correptio Attica bis auf wenige Ausnahmen verbietet[2]), weicht bei Johannes ἀντιπρόσωπος – ⏑ ⏑ – ⏑ I 217 kaum ab, da es dem nonnianischen ἀλλοπρόσαλλος rhythmisch gleichwertig ist und durch die auch bei Nonnos legitime, weil unvermeidliche, Kürzung vor πρόσωπον hinreichend gedeckt wird. Mit größerer Freiheit hat sich Paulus einmal ἰσοπλεύρου ⏑ ⏑ – – (Amb. 232) gestattet, wo doch die Messung ⏑ – – – durchaus möglich gewesen wäre. Im Ambon herrscht eben, wie hier bemerkt werden mag, überhaupt eine etwas größere Sorglosigkeit der Versbehandlung.[3]) Vor anlautender muta cum liquida hat Paulus wider das Gesetz des Nonnos, dem Johannes folgt, correptio Attica auch dort eintreten lassen, wo keine Nötigung vorlag, hat also nicht nur οὐδὲ τροπαίοις und καταπτήσσουσι κλιθέντα gesagt[4]), sondern auch ἐπὶ χθονὶ κλῇιθρα πυλάων (173), κόγχας ἀμφοτέρωθι προβάλλεται (373), ἀνειμένα· πρὸς μὲν ἀήτην (571), κατὰ χθόνα· πρὶν δ' ἀφικέσθαι (816). — Andrerseits haben Johannes und Paulus gegen die bei Nonnos fast ausnahmslos geltende Regel im Inlaut zweisilbiger Wörter muta cum liquida auch dort Position wirken lassen, wo die Silbe in der Thesis steht.[5]) Ja selbst vokalischen Auslaut zweisilbiger Wörter hat Paulus

Accentgesetz. Spondeen. Correptio Attica. Schwache Position.

1) Ludwich, Beiträge zur Kritik des Nonnos 46. Merian-Genast, De Paulo Sil. 48 ff. (Hier findet man Genaueres, Wichtiges und Gleichgültiges, über die Verstechnik des Paulus.)

2) Die Ausnahmen sind Ἡρακλέης, Ἀφροδίτη, Ἀμφιτρύων, ἀλλοτρίου, ἀλλοπρόσαλλον. S. Lehrs, Quaestiones epicae 262 ff.

3) Nur im Ambon gibt es die Elisionen ἤδ' und ῥ' (33. 75. 252), die bei Nonnos fehlen (Ludwich 30 f, Merian 53); nur im Ambon die Systole von καὶ in der ersten Kürze (194. 304; vgl. Merian 56); nur im Ambon kommen die homerischen Hiate vor, die gleich zu behandeln sind — usw.

4) Diese Beispiele hat Nonnos nicht, aber ἀλλὰ προσώπων, οὐδὲ τριαίνης. Beiläufig: Der Grund, warum bei Nonnos mit ganz wenigen und bestimmten Ausnahmen (nämlich vor Τριτογενείης und Πρωτεσιλάωι) correptio Attica im Wortauslaut immer in der ersten Senkung eintritt (Scheindler, Quaest. Nonn. I 23 ff), ist sehr einfach. Sie war unvermeidlich nur in einem Wort, das mit der Silbenfolge ⏑ – begann; denn vor einem mit Länge beginnenden Worte konnte ja eine Länge, brauchte keine Kürze verwendet zu werden. — Überhaupt könnten alle diese Versregeln sehr vereinfacht werden, wenn man sie auf die Wortformen statt auf die Versstelle beziehen wollte.

5) Ludwich 8 ff; die Ausnahmen bei Nonnos S. 10, bei den Nonnianern S. 13 f. Merian 69 f. Die Stellen bei Paulus sind Amb. 53. 57. 126. Bei Jo-

zweimal (386. 599) durch anlautende muta cum liquida in der Thesis (der des ersten Fußes freilich) gelängt.

Spondeischer Wortschluß. Von metrischen und prosodischen Einzelheiten, die zu erschöpfen wenig Zweck hat, sei folgendes erwähnt. Bei Paulus findet sich V. 402 ἀίςςει δ' ἄχρι καρήνου ganz ungewöhnlicher spondeischer Wortschluß im vierten Fuß.[1]) Doch wird er vielleicht durch die Elision ein wenig gemildert, und dann darf man auch Ambo 210 heranziehen, wo der Einschnitt nach dem spondeischen zweiten Fuß τόνδε γὰρ οὕτω χῶρον für nonnianische Technik auch durchaus verboten ist.[2]) — Homerische Hiate sind äußerst selten.

Hiat. Ambo 299 steht καὶ cέλας ἀςτυόχοιο ἑῆς ἀνέθηκε γαλήνης, wo auch die naheliegende Änderung in νέης den Sinn zerstört, und wo man zwar aus den Dionysiaka des Nonnos (abgesehen von den enklitischen ἑ und οἱ) nichts Entsprechendes beibringen, wohl aber auf dessen Metabole T 13 ἠςπάζοντο ἑῆι ψευδήμονι κλήςει verweisen kann. Auch Ambo 160 ἐυξέςτωι ἐπὶ βωμῶι ist nicht anzutasten. Denn obgleich Nonnos nur θεοδμήτων (πολυκνίςων usw.) ἐπὶ βωμῶν neben ὀρεςςαύλωι (ἀνδροφόνωι usw.) παρὰ βωμῶι verwendet, so wird doch die Paulusstelle gegen eine Änderung in den Plural durch den grammatischen Zusammenhang und durch den Vergleich mit Christodor Ekphr. 1 ἐυγλύπτωι ἐπὶ βωμῶι geschützt.[3]) Der Hiat bei Johannes I 65 αὐτὸς ἐπαντέλλει καὶ οὐχ ὁςίοιςι φαείνει beruht vielleicht auf einer Flüchtigkeit[4]); denn so leicht sich dem Vers durch eingeschobenes τε aufhelfen ließe, bleibt doch zu bedenken, daß der Verfasser τε-καί sonst nicht gebraucht.

Iamben. Die Verstechnik der iambischen Prologe erweist sich bei den beiden Dichtern als recht verschieden. Johannes ist der weitaus strengere. Seine Trimeter tragen nach spätgriechischer Weise den Accent auf der vorletzten Silbe[5]) Die Freiheit des „komischen" Trimeters gestattet er sich nur einmal, in V. 19 ἐcωματοποίει[6]); sogar der Ersatz einer Länge durch zwei Kürzen ist selten (9. 12). Bei Paulus hingegen kann man höchstens von

---

hannes I 81 ἁγίης μελίςςης für ἁγνῆς zu schreiben ist dem Sinne nach bedenklich. Und der formal allerdings befremdende Vers I 87 mit seinen drei Spondeen hat einen untadligen Inhalt. (Soll man dem Johannes dreisilbiges χροΐη zumuten?)

1) Auch Kallimachos hat diesen Wortschluß einmal, h. IV 226.

2) Hilbergs Änderung von Amb. 210 (Prinzip der Silbenwägung 162) ist verfehlt; s. Scheindler, Ztschr. f. österr. gymn. 1879, 439. Merian a. a. O. 50.

3) Vgl. Scheindler, Ztschr. f. österr. Gymn. 1878, 902f. Merian 57. — Die Hiate in Soph. 523, 768, Amb. 86 sind so leicht zu beseitigen, daß man sie nicht halten wird: Merian 58.

4) Ich notiere als Analogie: καὶ παίδων παῖδας καὶ ἐς βαθὺ γῆρας ἱκέσθαι in dem Epithalamion bei Hunt, Greek Papyri in the John Rylands Library I Nr. 17, S. 28, καὶ Πέρςας ὀλέςεις καὶ αἰνομόρους Σαρακηνούς Anth. Pal. IX 210, 8 (Zeit des Anastasios), ἐνθάδε καὶ ψυχῆι καὶ ὄμμαςι κέρδος ἑτοῖμον Anth. Pal. I 8 (justinianisch). Bei Hesiod Theog. 250 geben die Handschriften Δωρὶς καὶ Πανόπη καὶ εὐείδης Γαλάτεια.

5) In V. 23 ist der Versschluß γραφῆι überliefert. Aber das ergibt keinen rechten Sinn, und Wilamowitz wird mit γράφειν das Richtige getroffen haben. Damit fällt die einzige Ausnahme, die man natürlich ohne den inhaltlichen Anstoß nicht beseitigen dürfte.

6) Man könnte ἐcωματοπόει lesen; doch wird der Klang hörbar verschlechtert.

einer gewissen Vorliebe für Paenultima-Betonung sprechen[1]), und er nimmt sich alle Freiheiten des Komödienverses. Ja, er übertreibt sie, weil er ihre Grenzen nicht kennt. Daher zerreißt er den Anapäst durch Wortschluß nach der ersten (72) oder zweiten (34. 48) Kürze, und selbst ein so häßliches Gebildes wie ἐπεὶ δὲ μετῆλθε, παρέσχε τοῖς ὑπηκόοις (63) wird nicht zu beanstanden sein. Einmal hat er gar in der vierten Senkung eine Länge gesetzt: τὸν ἥλιον μὲν ἀνατέλλειν ἐν ἡμέραι (97). — Im Widerspruch mit der Technik des Komödientrimeters steht es, daß muta cum liquida bei beiden Dichtern Position bewirkt. Paulus längt sogar durch anlautende tenuis cum liquida eine vokalisch auslautende kurze Endsilbe (15. 54. 79). — Wie im Hexameter werden schließlich alle stärkeren Elisionen (außer δ' ἀλλ' usw.)[2]) in den Iamben beider Dichter gemieden.

5. DIE IAMBISCHEN VORREDEN

Zu der festen Form rhetorisch-poetischer Vorträge scheint in dieser Zeit die iambische Vorrede zu gehören. Sie ist durchaus persönlich gehalten und spricht von Dichter und Publikum. Bei Paulus wird das erste Gedicht gar durch zwei Vorreden eingeleitet, was in dem Ortswechsel begründet ist. Die erste richtet sich an den Kaiser, rühmt seine Taten, erinnert an die kürzlich erfolgte Rettung aus Mörders Hand und geht dann auf das gegenwärtige Fest ein, das der Kaiser bereitet hat. In der zweiten redet der Dichter den Patriarchen an und spricht sich selbst Mut ein zu seinem großen Werke. Kurze Prologe mit einigen allgemeinen Wendungen an die Hörer gehen auch dem zweiten Teil und der Beschreibung des Ambon voraus. — Johannes äußert sich in ganz ähnlicher Weise darüber, wie er zur Wahl seines Stoffes gekommen sei, und bittet sein Publikum um Beifall. Hingegen sind die wenigen Verse vor dem zweiten Teil erst für die Buchausgabe gemacht, da der Verfasser in ihnen mitteilt: Hier hielt ich ein, und hier begann ich von neuem. — Es wurde schon darauf hingewiesen und verdient hier abermals bemerkt zu werden, daß diese einleitenden Iamben engste Beziehung zur attischen Komödie haben. Das zeigt nicht nur der Versbau, sondern auch der Ausdruck mit seinen bewußten Anklängen an Aristophanes und Menander.[3])

Paulus und Johannes.

Als drittes Beispiel derselben Form sind die Vorreden zur Epigrammsammlung des Agathias heranzuziehen. Auch hier haben wir eine iambische Ansprache an das Publikum, dem der Dichter die Mahlzeit mundgerecht machen will, auch hier die Komödienform des Verses und die Anklänge an Aristophanes.[4]) Und mit ganz ähnlichem Abschluß wie bei Paulus und Johannes lenkt auch Agathias auf sein Gedicht ein, das zunächst den Preis des Kaisers und seines Friedensregimentes enthält, dann den Theodoros auf-

Analogieen.

1) Nach E. Bouvy, Rhythme tonique (Nîmes 1886) 161 ff haben 102 Verse den Ton auf der vorletzten, 21 auf der drittletzten, 11 auf der letzten Silbe.

2) Daher wäre es falsch bei Paulus 34 ἤθελ' ἡ Δίκη statt ἤθελεν zu schreiben (v. Wilamowitz).

3) Für Johannes vgl. die Parallelstellen unter dem Text. Ferner stammt bei Paulus 125 κυαμοτρώξ aus Ἱππῆς 41.

4) 13/4 ∼ Εἰρήνη 21; 16 ∼ Πλοῦτος 325; 30 ∼ Ἱππῆς 55.

ruft: er solle die neugesammelten Epigramme vernehmen, deren verschiedene Klassen nun aufgezählt werden. Also auch die Dedikation eines Epigrammkranzes wird damals zur öffentlichen Vorlesung, und dazu gehört nicht nur das eigentliche Widmungsgedicht in epischem Stil und Vers, sondern den Anfang muß die iambische Rede an den Kreis der Anwesenden machen.

Ein viertes Beispiel, etwas älter als die drei bisher genannten, besitzen wir in lateinischer Sprache, sonst in ganz übereinstimmender Beschaffenheit: es ist ein Lobgedicht des Grammatikers Priscian auf Kaiser Anastasios. Auch hier haben die iambischen Verse, die dem hexametrischen Werke vorausgehen, trotz ihrer Latinisierung die Freiheiten des griechischen Vorbildes.[1])

Neue Funde erlauben, den Kreis, in dem solche Form üblich war, etwas weiter zu ziehen. Aus dem vierten Jahrhundert sind uns Gedichte erhalten, die der Rhetorenschule von Berytos entstammen und das Gedächtnis verstorbener Professoren feiern. Da finden wir ganz dieselbe Anrede an das Publikum, und hier werden geradezu die Verse als „komische Iamben" bezeichnet.[2]) In den poetischen Gelegenheitsreden hat sich das gehalten. Aus dem Ägypten des sechsten Jahrhunderts besitzen wir ein Begrüßungsgedicht an den neugesandten Statthalter, und auch hier sind trotz der fragmentarischen Erhaltung Reste eines iambischen Prologes kenntlich.[3])

Abweichende Formen. Während alles dieses nach Form und Inhalt eng zusammengehört, ist, was man sonst noch dazustellen könnte, fühlbar verschieden. Entfernt hält sich auf der einen Seite der „didaktische Iambus"[4]); denn er hat zwar die freie Form des Komödienverses, aber im Inhalt fehlt die Beziehung. Und zweitens dürfen metrische Vorreden in anderen Maßen nur verglichen werden, um den Unterschied deutlich zu machen. Claudian gibt seinen Epen vielfach einen „Vorspruch" in elegischer Form. Prudentius schickt seinen großen allegorischen Dichtungen lange Prooemien in regelmäßigen Iamben voraus; in anderen Fällen wählt er horazische Zeilen. Paulinus von Nola

---

1) Laudes sapientissimi Imperatoris Anastasii dictae a Prisciano grammatico, gedruckt im Corpus Script. Hist. Byzant. I (Dexippus etc.) 517 sqq. Beispiele für die Trimetertechnik:

quos imperatorum modulantur laudibus.
sapientium damnatur arbitrio suo.

Über Priscians Iamben urteilt empirisch richtig Wilhelm Meyer, Zur Gesch. d. griech. u. lat. Hexameters (Münchener Sitzungsber. 1884) S. 1081 f, aber erst der Zusammenhang mit den uns angehenden Dichtungen erklärt die Erscheinung.

2) Berliner Klassikertexte V 1, S. 84 V. 31 ἰάμβων κωμικῶν πεπαυμένος. Einen Hinweis auf den formalen Zusammenhang mit Paulus und Johannes gibt Ludwich, Berl. philol. Wochenschr. XXVII (1907) 493.

3) Berliner Klassikertexte V 1, S. 117 ff. Das ist die poetische Entsprechung für den rhetorischen Προσφωνηματικός, für den die Theorie bei Ps.-Dionys, Τέχνη ῥητ. 5 (II 272 Us.-Rad.) steht.

4) Vgl. Jacoby, Apollodors Chronik (Philolog. Untersuch. XVI) 60 ff. Daß Apollodor von Athen diese Form geschaffen haben solle, ist darum nicht wahrscheinlich, weil es noch ein älteres Gedicht in dem Komödienverse gibt, die „Chreiai" des Machon. Hier faßt man in dem Stoff unmittelbar den Zusammenhang mit der Komödie, und von hier aus könnte die Form sich ausgedehnt haben; wohl nicht gleich auf das Lehrgedicht, da Simylos und Volcacius noch nicht didaktisch im Sinne Apollodors sind. — Die „Novellen" bei Phaedrus, über die Thiele, Hermes XLIII (1908) 337 ff handelt, könnte man so mit diesem Material zusammenbringen, daß man die Linie Machon-Phaedrus zieht.

führt einmal ein hexametrisches Gedicht erst durch ein elegisches, dann ein epodisches Stück ein. Sidonius Apollinaris greift zum Distichon oder zum Elfsilbler. Von allen diesen Vorreden hebt sich unsere Gruppe ab durch die Form des Komödieniambus und durch die lebhafte Hinwendung des Sprechers an seine Zuhörer, mit einem Wort durch den ausgesprochen momentanen Prologcharakter.

Dialexis. Es war in der Rhetorenschule von Gaza feste Form, jeder Prunkrede eine kurze, aber ganz für sich bestehende Vorrede (διάλεξις) vorauszuschicken. Sie soll die erste Verbindung zwischen Redner und Zuhörern knüpfen. Darum steht sie häufig zu dem einen oder den andern oder auch zu dem Vortrag in irgend einer Beziehung, und in einem absichtlich leichteren Tone behandelt sie eine allgemeine Frage, erzählt eine Geschichte, die die Situation aufklärt, oder sucht etwa die Gunst des Publikums zu gewinnen. Es geschah zuweilen, daß der Vortrag des Rhetors in einer Sitzung nicht beendet war; dann wurde in der nächsten mit einer neuen Einleitung begonnen. Und einen Fall wenigstens erkennt man, wo der Dichter in einen allzulangen Vortrag ein Stück derselben Art als Intermezzo einschiebt, um seinen Hörern eine Erholung zu bieten. Es ist beachtenswert, wie eine solche, technisch „Dialexis" genannte, Partie oft genug von Chorikios auch als „Prolog" bezeichnet wird.[1]) Daß der ganze Brauch älter ist, mindestens in die Zeit der „zweiten Sophistik" zurückreicht, scheint aus einigen Bemerkungen in Philostrats Sophistenbiographien hervorzugehen.[2]) Auch die „προλαλίαι", wie wir von Lukian einige besitzen, sind ja ähnliches Gewächs.[3])

Ursprung der iambischen Vorreden. Der Gebrauch der gazäischen Rhetorik nun stimmt aufs genaueste mit den poetischen Vorreden, um die es sich handelt. Es darf wohl als sehr wahrscheinlich gelten, daß hier ein unmittelbarer Zusammenhang vorliegt, daß man also von der Prosarede aus für die gebundene Form etwas Ähnliches erfand, vielleicht eben in den syrischen Schulen. Wenn nun im oratorischen Vortrag die Verschiedenheit des Stils Vorrede und Hauptrede scharf voneinander abhob, so gebot ein lebendiges Kunstgefühl, das wir zu schätzen haben, in der Wahl der Versform ein analoges Verhältnis herzustellen. Und warum man mit Bewußtsein den Komödienvers wählte, läßt sich unschwer erkennen. Er war durch seine wenig gehobene, der Prosa nahestehende Art[4]) für die persönliche Einführung des Redenden am besten geeignet, wie ja auch Chorikios seine Vorreden auf einen leichten Gesprächston

---

1) Solche διαλέξεις haben wir z. B. vor dem Enkomion auf Markian. Ferner stehen mehrere beisammen in: Choricius ed. Boissonade 198 sqq, Philologus LIV 114 ff (Förster). — Ausdehnung der Melete über zwei Sitzungen mit erneuter Dialexis in der zweiten: Rhein. Mus. XLIX 483, 501. — Unterbrechung einer langen Prunkrede durch eine Dialexis: Philologus LIV 119. Die Benennung πρόλογος ebenda 116, 21; 120, 19 und öfter.

2) Ch. Graux, Oeuvres II 10[1]. Der Sophist Philagros spricht erst eine διάλεξις, die persönlich gehalten ist: γυναικὸς γὰρ θρῆνος ἐγκατεμέμεικτο τοῖς Ἀθηναίων ἐγκωμίοις τεθνεώσης αὐτῶι ἐν Ἰωνίαι. Dann kommt die μελέτη, ein Schulthema (Philostrat Soph. II 8). Nach anderen Stellen kann es zweifelhaft sein, ob nicht die διάλεξις eine selbständigere Stellung hatte.

3) Vgl. Christ, Griech. Literaturgesch. 770[1].

4) Wenn Aristoteles das iambische Maß im allgemeinen μάλιστα λεκτικόν nennt, so gilt das natürlich in besonderem Grade für den Komödieniambus.

stimmt.[1]) Man kann sogar noch weitergehen: Der entwickelte Komödienprolog, wie wir ihn aus Plautus und Terenz für die Originale erschließen müssen[2]), bot etwas unmittelbar Vergleichbares, wenn man in der poetischen Literatur nach Entsprechungen für jene prosaischen „Prologe" Umschau hielt.[3])

6. DAS LITERARISCHE KUNSTWERK

Die beschreibenden Gedichte des Paulus und Johannes als Kunstwerke zu würdigen wird uns Modernen so schwer, weil wir solche Poesie nicht selber besitzen und die Gattung zu verurteilen von früh auf verpflichtet werden. Daß trotzdem eine rein literarische Beurteilung möglich und mithin nötig ist, zeigt der Unterschied in der Wirkung, die wir beim Lesen verspüren: das Gedicht des Johannes ist künstlerisch wertlos, das des Paulus macht einen bedeutenden und stellenweise imponierenden Eindruck.

Johannes. Über Johannes darf man kurz sein. Er hat den Stil mühsam gelernt, der damals modern war, und er tastet daneben, wenn er recht hoch greifen möchte. Eins vor allem muß man erkennen, um ihn nicht mißzuverstehen: **Wiederholungen.** Er hat die unüberwindliche Neigung, dasselbe zwei- und dreimal zu sagen mit oft nur leisem Wechsel des Ausdrucks. Auch hierfür kommt die Anregung von Nonnos, der sich aber selten oder nie in so grob deutlicher Weise wiederholt, sondern seine Gedanken und Bilder kunstvoll durchzuvariieren strebt. Die Sucht des Johannes zeigt sich in einfachster Form etwa an dem Beispiel ἐcτὶ δὲ πᾶcα χιονέη, πάλλευκοc ὅλον δέμαc (I 73). Auf der nächsthöheren Stufe werden zwei aufeinander folgende Verszeilen bis in alle Einzelheiten und bisweilen nicht ohne Geschick zur Entsprechung gebracht:

καὶ φρένα φοινίccουcα πολυcπερέεccι μερίμναιc
ἤθεα πορφύρουcα τινάκτορι φοιτάδι μόχθωι (I 89f)

und

κλινομένων μελέων ἐβιάζετο θυιάδαc ἵππουc
καὶ πολὺc ὀκλάζων ἐριαύχεναc εἴρυcε πώλουc (I 236f).

Bei der Doppelung bleibt Johannes nicht stehen. Man lese 96—100, um zu erkennen, wie sich einerseits das Tragen der Sonnenkugel, andrerseits das Neigen des Kopfes drei- und vierfach ausgedrückt findet; oder 111,

1) Vor der διάλεξιc zum ersten Enkomion auf Markian bemerkt der Verfasser: ἡ διάλεξιc μείζω θραcυνομένη τῶν εἰωθότων εἰc καιρὸν θηρᾶται τῶν ἀκροωμένων τὴν εὔνοιαν.

2) Leo, Plautinische Forschungen Kap. 4. Vgl. Süss, Rhein. Mus. LXV 442ff.

3) Besondere dichterische Ansprüche machen solche Prologe wie die des Johannes und Paulus nicht. Die des Paulus leben von Motiven, die das eigentliche Gedicht in sorgsamerer Ausführung bringt, und sind wohl, wie die Erwähnung des Attentats erweist, erst ganz zuletzt (November oder Dezember 562) ausgeführt worden, während das sehr gefeilte Gedicht natürlich seit viel längerer Zeit reifte. Immerhin scheint Scaligers Urteil etwas zu scharf: Iambus autem, quem (Paulus) operi praeposuit, adeo infans, ieiunus, hiulcus, ἀcύcτατοc est, ut tyronem potius, quam maturum poëtam agnoscas (Epistulae p. 531).



112, 115—117, wo das Festhaften der Achse in den beiden Polen dreimal bezeichnet und beschrieben wird.

Zu seinem Gegenstand fehlt dem Johannes das innere Verhältnis, so begeistert er sich auch gibt, und er ist vollkommen unfähig, das Gemälde, das er beschreibt, als ein Ganzes vor uns hinzustellen. Sondern ängstlich geht er von Figur zu Figur und versucht jede einzeln in Worten nachzuzeichnen. Was er von sich aus hinzutut, ist im wesentlichen eine oftmals allegorisierende Ausdeutung, die das Gedicht nicht schmackhafter macht. Dennoch müssen wir hier einen Augenblick verweilen, um wenigstens ein ausgeführtes Beispiel dieser Manier kennen zu lernen.

Ausdeutung.

Aion trägt ein Gewand, das seinen Oberleib freiläßt, den Körper von der Mitte ab bedeckt: denn das Geschlecht der Himmlischen braucht keine Kleidung und überhaupt nichts Irdisches; die Menschen aber sind schwach und bedürfen der schützenden Hülle. Seine Rechte legt er auf den bedeckten Schenkel, weil die Unsterblichen dem Menschenvolke die helfende Hand hinstrecken müssen. Die Linke hebt er empor, um sich mit ihr den Mantel über die Schulter zu ziehen, und dabei greift der Daumen fest über die vier anderen Finger. Auch das besitzt einen tiefen Sinn: der Weltherrscher hat die vier Elemente zur Ordnung gezwungen, und der Mantel weist auf den rauhen Lebensweg.

Schon das späthellenistische Epigramm hat in der Deutung des Kunstwerks seinen Witz spielen lassen und manches hineingesehen, was dem Künstler fern lag. Aber so weit in das Allegorische hat es sich nicht verirrt. Und ähnlich steht es mit Philostrat. Erst aus jüngerer Zeit gibt es Analogien. Christodor erklärt die Nacktheit Apollons so, daß der Gott allen Befragenden die Wahrheit zu enthüllen (γυμνῶϲαι) pflege oder daß er, als Sonne, allen in gleicher Weise erscheine. Und dann war im Progymnasma solche Ausdeutung üblich. So heißt es in der Beschreibung einer Pallasstatue: Der Helm bedeckt das Haupt nicht, als ob der Künstler es für ein Unrecht gehalten hätte, durch das Symbol des Krieges den Ursprung der Worte zu verbergen, und als ob er zugleich andeuten wolle, daß es für die Rede kein Hindernis gibt. Den Schild hat sie neben sich gestellt und faßt ihn mit der Hand. Das heißt: Bereitschaft zum Kriege ist notwendig, aber man darf nicht voreilig sein zum Kampf. Und die Troerin hebt den einen Fuß, weil die nicht beide Füße zugleich aufsetzen darf, die ihr Vaterland nicht betreten kann.[1]) Wir erkennen also, daß Johannes einem Zeitgeschmack folgt, dem sich auch die Schule ergeben hatte.

Paulus.

Doch darüber dürfen wir schnell hinweggehen und uns nun zu dem Dichter Paulus Silentiarius wenden. Er war schon zu seinen Zeiten geschätzt, und Agathias, mit dem er sich um die Wette im Epigramm versucht hat, gibt in seinem Geschichtswerk ein Kunsturteil über ihn ab. Jeden nämlich, der sich über die Hagia Sophia unterrichten wolle, verweist er auf die Beschreibung des Paulus, die alle andern Gedichte desselben

1) Einiges über Ausdeutung hat Bougot, Philostrate 162f, zusammengestellt. — Christodor 72ff. Progymnasmen: Walz, Rhet. Gr. I 403/4. Libanius ed. Reiske IV 1094. Man mag dazunehmen, daß schon Quintilian (II 4, 26) als Themata von Schulaufsätzen erwähnt: Warum stellen die Spartaner Aphrodite bewaffnet dar? Warum malt man Cupido als Kind mit Pfeilen und Fackeln?



Verfassers durch Genauigkeit und Reichtum der Schilderung überrage. Die Modernen benutzen das Werk zumeist, ohne es als literarisches Kunstwerk anzusehen. Scaliger äußert, daß es an der Krankheit seines Jahrhunderts leide, ein moderner Franzose findet es „von abscheulichem Geschmack"; sie verurteilen so — der eine mit, der andere ohne Wissen, beide aber ungerecht, weil unhistorisch — den nonnianischen Barockstil. Eine bemerkenswerte Ausnahme machen die Engländer Lethaby und Swainson in einer ausgeführten und interessanten Kritik. Das Gedicht sei in mancher Hinsicht die beste Architekturbeschreibung, die es gebe; kein kümmerlicher Versuch, einem Werk des Genius mit Ausdrücken der Mechanik, mit Zahlen und Maßen nachzukommen, sondern eine Übersetzung architektonischer Ideen in die Sprache der Poesie. Die Form sei reizvoll, aber das Hauptverdienst liege in der Anregung der Phantasie.[1])

Sprachkunst.

Gehen wir kurz über die künstlerische Form der Sprache hinweg.[2]) Sie kann in vollem Umfang kaum gewürdigt werden, ehe nicht die vorbildliche Schöpfung des Nonnos, der sie das allermeiste verdankt, in eindringlicher Arbeit dem Verständnis erschlossen worden ist. Man spürt denselben dithyrambischen Schwung, dieselbe Üppigkeit im Ornament, denselben Reichtum an eindrucksvollen und schildernden Beiwörtern, dieselbe Durchvariierung eines Gedankens, einer Empfindung, eines Bildes. Auffallen wird, wie glücklich oft das Alltägliche geadelt, das Technische poetisiert worden ist.[3])

---

1) Agathias, Hist. V 9; E. Bertrand, Philostrate 263; Lethaby-Swainson 34. Scaliger schreibt an Salmasius, der ihm eine Abschrift des Paulus geschickt hatte (Epist. CCXLVII): . . . Silentiarius vitio saeculi sui, quae tum virtus erat, usus est. Strepitus verborum, ambitus sententiarum, compositio dithyrambis audacior. Eiusmodi est ἔκφραcιc ista. Quod uno verbo exponere poterat, maluit binis, trinis versiculis producere.

2) Manches findet man gesammelt bei Merian-Genast, De Paulo Sil. 86 sqq.

Architekturausdrücke.

3) Einige architektonische Ausdrücke werden hier zusammengestellt:

Kuppel: cφαῖρα 201, cφαῖρα ἡμίτομος 483, cφαίρης ἡμιτόμοιο ἄντυξ 187, εὐρυπόρου cκέπας οἴκου 516, κόρcη 278, ἐρίκνημον κάρηνον 274, κορυφὴ εὐάντυξ νηοῦ 254, πήληξ 489, καλύπτρη εὐπήληξ 529/30. (Bemerkenswert ist, wie auch Agathias, Hist. V 9 p. 296 Bonn. das Lehnwort τροῦλλα vermeidet: τὸν ἐν μέcωι ὑπερανέχοντα εἴτε κύκλον εἴτε ἡμιcφαίριον εἴτε ὁτωιδηοῦν ὀνόματι παρ' αὐτοῖc, den Architekten, ἐπικεκλημένοc. Prokop de aedif. I 1, p. 177 Bonn. spricht von der θόλοc cφαιροειδήc.)

Halbkuppel: cφαίρηc τετρατόμοιο λάχοc τὸ τέταρτον 356, πολύκυκλον cκέπαc οἷά τιc ἄλλη ἀψὶc ἠερόφοιτοc ἀνευρύνουcα κεραίην ἠέρι κολπωθεῖcαν 400.

Bogen: ἀψίc 484, ἀψῖδοc κεραίη 200, ἐπιγναμφθεῖcα κεραίη 457, κύκλιοc ἄντυξ cχήμαcιν οὐ cφαίρηc ἐναλίγκιοc ἀλλὰ κυλίνδρου ἄνδιχα τεμνομένοιο 370. — ἄχρι γενείου ἄντυγοc εὐτροχάλοιο 535. Ziegelbögen: πλίνθοιc ὀπταλέῃcι δεθεῖcαι ἄντυγεc ἀψίδων 515.

Pendentif: ἀψίδων τὸ μεταξύ 466, 473, ἶcα τριγώνωι τοῖχοc ἐπικλινθείc 468.

Kreuzgewölbe: τετραπόροιc cείρῃcιν ἐπειλιχθεῖcα κεραίη 561.

Tonnengewölbe: ἔργα κυλίνδρων ἡμιτόμοιc ἀτάλαντα 569.

Halbkreisräume: ἔνδια κύκλων ἡμιτόμων 354, κύκλοι ἡμιτελεῖc 448.

Aufsteigende Mauer: ὄρθιοc αὐχὴν τοίχων 355.

Pfeiler mit Streben: εὐπαγέεc τοῖχοι ἀντιπόροιc cφιγχθέντεc ἐρείcμαcιν 450.

Gesims: ὑπὸ προβλῆτι κόcμωι ἐκκρεμέεc λάϊγγεc ἐτορνώcαντο πορείην 485, λαϊνέηc προβλῆτοc ἀπ' ἄντυγοc 813.

Rundstab mit Ornament: περίδρομοc ἄμπελοc... ἠρέμα προνένευκεν ὅcον καὶ γείτονα πέτρην βαιὸν ἐπιcκιάειν 653.

Mörtel: ψῆγμα πυριφλέκτοιο λίθου προχοῇcι κεράccαc 455.

Belebung der Form.

Uns beschäftigt zunächst die Empfindung und ihr Ausdruck. Das Unternehmen war schwer. Denn die Poesie verlangt Leben und Bewegung, Architektur aber ist ihrem Wesen nach starr, unbeweglich, leblos. So wenigstens meint man zuerst. Und doch zeigt psychologische Prüfung alsbald, wie wir jedem Gegenstand, vor allem auch architektonischen Gebilden, ein körperliches Dasein unterlegen, das dem unsrigen konform ist.[1]) Diese Tatsache tritt schon in vielen Bezeichnungen der Sprache zutage, und Paulus hat von solchen Ansätzen aus aufs stärkste die Form belebt. (354ff:) Drei Halbkreisräume breiten sich aus (ἀναπέπταται), über einem geraden Mauerhals (αὐχένα τοίχων) klettert eine Viertelkugel in die Höhe (ἀνέρπει). Die Konche gürtet (ἐζώσατο schließt ein) umlaufende Bänke; die unterste Bank zieht sie näher um den Mittelpunkt zusammen (συνέλκει), die anderen verbreitern ihren Abstand allmählich und schwingen in wachsenden Kreisen ihren aufsteigenden Bogen (ἐπεμβαίνουσαν ἐπειλίσσουσι κεραίην). — (560f:) In den Seitenschiffen stemmen Kreuzgewölbe ihren Rücken unter die Frauenemporen (κεραίη νῶτον ὑπεστήριξε γυναικείοισιν ἐδέθλοις). — (461ff:) Von den vier großen Bögen des Mittelraums vereinigt (συνέμειξε) jeder mit dem Nachbarbogen seinen Fuß (βάσιν), der auf gleichem Gipfel befestigt wird (πηγνυμένην); allmählich aber erhebt er sich auf schön gekrümmtem Wege in die Luft und trennt sich von dem bisher ihm verschwisterten (ὀρνυμένη ... διίσταται). — (469f:) Die Zwickel, die den Raum zwischen den Bögen füllen, steigen empor, bis sie ihre Arme von beiden Seiten her zum Kreise vereinigen. — (481:) Das große kreisförmige Gesims schnürt die unter ihm befindlichen Bauteile zusammen (κατεσφήκωσε) und (813ff) auf seinen Rücken stützt der hochhäuptige Tempel die Füße seiner Kuppel (ἐρείσατο ταρσὰ καλύπτρης).

Gefühl für den Schmuck.

Mit der Belebung der Form geht Hand in Hand das Gefühl für den Schmuck. Wie der Akanthus in weichen Biegungen dahinkriecht, seine scharfen Zacken windend (659ff), das ist, man möchte sagen körperlich durchempfunden. Und besonders lebhaft regt sich in dem Dichter die Freude an Farbe und phantastischer Zeichnung des Marmors. Auch Statius hat in seinen beschreibenden Gedichten mehrmals Gelegenheit, bunte Wandinkrustation zu schildern. Aber er häuft nur die Namen der fremden Gesteine und setzt gelegentlich eine Farbe auf.[2]) Paulus hingegen ist hier auf das stärkste interessiert und von einem erstaunlichen Reichtum des Ausdrucks. Auf dem Marmor von Hierapolis „laufen gleichsam Wirbel, bald Kreisen ähnlich, bald dehnen sie, ein wenig von der Kreisform abweichend, ihre Windungen. Hier sieht man Rot mit einem bleichen Weiß gemischt, dort einen schönen Glanz, der dem Nagel der menschlichen Hand

---

Von etwas längeren Stellen lese man etwa die Schilderung der achtseitigen Pyramide 725ff, der Stufen Amb. 216ff, der Pfeiler Amb. 259ff.

1) H. Wölfflin, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur (Diss. München 1886). Ausführliche psychologische Grundlegung findet man bekanntlich in der Ästhetik von Th. Lipps. — Analogien auf anderen Gebieten sind zur Hand und bei Paulus z. B. in der Auffassung des Landschaftlichen zu verfolgen: Ambon 234f, 239f, mit den Bemerkungen z. d. St.

2) Die Stellen in Vollmers Silven 590 „Marmor"; besonders lebhaft ist I 5, 34ff. Bei Paulus kommen in Betracht: 377. 666; Ambon 81ff. 140ff. 267ff. 291ff. — Über die verschiedenen Marmorarten unterrichtet: Corsi, Pietre antiche, schon von Kortüm in seinem Kommentar ausgenutzt.

gleicht. An anderen Stellen erscheint der gelbliche Ton des Buchsbaums oder gereinigten Wachses oder alten Elfenbeins. Dann wieder gibt es glänzend weiße Flächen mit schwärzlich gelben Flecken, oder das Bleigrau gewinnt die Oberhand und das Weiß wird auf einen mondförmigen Streifen zusammengedrängt." Dem Spiel des Geäders und des Geflockes, wie es schlangenförmig kriecht und wogt und sich windet, folgt der Dichter mit seiner höchsten Teilnahme. Er beobachtet die feine Buntheit des Materials mit ihrem Wechsel von Farben und Nuancen und fühlt lebhaft den Kontrast verschieden gefärbter und gefleckter Steinarten, wie etwa Grün und Goldglanz sich gegenseitig heben. — Dergleichen ist auch neben dem literarischen Wert entscheidend wichtig als Zeugnis dafür, wie starkem Empfinden der Inkrustationsstil in dieser Zeit begegnet.[1])

Vergleiche. Wo direkte Schilderung nicht ausreicht, dort müssen Bilder und Vergleiche nachhelfen, die zum größeren Teil gar nicht schmücken, sondern verdeutlichen. Und auch hier ist die Beseelung der Architektur zuweilen das anregende Moment. Die Mittelkonche oder eigentlich der Raum vor ihr stößt zwei Konchen nach Westen vor (προβάλλεται), wie wenn er die gebogenen Arme ausstreckte, um die Menge zu umfassen (373 ff). Der große Deckstein des Ambons ist unten ausgehöhlt wie eine Schildkrötenschale oder wie ein Schild, den der Waffentänzer über dem Kopfe hält (Amb. 118 ff). Die Apsiswölbung wird mit einem zum Rade ausgebreiteten Pfauenschweif verglichen (357 ff). Der Ambon ist wie eine Insel, die ein schmaler Isthmus mit dem Festland verbindet (Amb. 224 ff), und die Wogen der herandrängenden Volksmenge brechen sich an ihm (Amb. 251 f). Daneben fehlt auch nicht das schmückende, stimmunggebende Gleichnis homerischer Fassung, und hier kommt nun zuweilen ein überraschend lebhaftes Naturgefühl[2]) zutage. „Anmut lachte in der ganzen Kirche, als die Säulen aufgerichtet waren, wie beim Sonnenaufgang die weiße Wolke von rötlichen Strahlen gefärbt wird" (Amb. 159 ff). „Das Goldmosaik glänzt so hell, daß man glauben möchte die Mittagssonne zur Frühlingszeit zu sehen, wenn sie jede Bergspitze übergoldet" (671 ff, vgl. Amb. 189 f).

Struktur der Baubeschreibung. Wie das Einzelne lebendig empfunden und kräftig gesagt ist, so zeigt die Ausgestaltung des Ganzen gleiche Energie. Hierfür gilt es vor allem, die Struktur der Baubeschreibung an der Analyse einiger größerer Partien zu untersuchen. Dabei können wir gelegentlich Nutzen ziehen aus dem Vergleich mit der Beschreibung Prokops, die Paulus sicherlich gekannt hat, und mit der er sich z. B. im Ausgangspunkt und streckenweise im Fortschritt, dann auch in Einzelheiten berührt.[3])

Analyse von 354—410. Die Baubeschreibung beginnt (354) so: „Drei an der Zahl breiten sich im Osten halbkreisförmige Räume aus. In der Höhe, über einem gerade aufsteigenden Mauerhals erhebt sich je eine Viertelkugel, ganz wie das Rad, das der Pfau schlägt. Konchen nennt der Fachmann diese Räume, ein Name, über dessen Ursprung man so oder so denken kann." Daneben höre

---

1) Eine Analogie bei Jac. Burckhardt, Gesch. d. Renaissance in Italien § 42.

2) Dafür lese man noch 286 ff. Für byzantinisches Naturgefühl ist wichtig das Gedicht des Kyros auf das Haus des Maximin am Bosporos Anth. Pal. IX 808.

3) Prokop, de aedif. I 1. Die Berührungen sind von Kortüm (Salzenberg S. X) und von Merian-Genast, De Paulo Sil. 19 sqq. notiert.

man nun Prokop: „Ein Bauglied erhebt sich von der Erde, nicht auf einem geradlinigen Grundriß, sondern an den Seiten eingezogen und in der Mitte zurücktretend, so daß sich eine halbrunde Figur ergibt, die die Fachleute einen Halbzylinder nennen. So steigt sie senkrecht in die Höhe, und ihr oberer Abschluß geht in eine Viertelkugel über. Darüber erhebt sich dann ..." — Der Vergleich läßt einige Eigenheiten der dichterischen Beschreibung deutlicher heraustreten. Erstens: Paulus ist ganz knapp in seinen Anfangssätzen. Das scheint zunächst schlecht auf diesen Stil zu passen, als dessen Hauptkennzeichen ein breites Sichergießen gelten darf. Und doch ist Prokop, der die Gesamtbeschreibung so sehr viel kürzer abmacht, hier im Eingang umständlicher. Umständlicher und unklarer; denn die Kürze bei Paulus ist beabsichtigt und gesucht, damit gleich der erste Eindruck stark und klar sei. — Zweitens: Prokop beginnt mit der Hauptapsis, danach kommen die beiden Nebenapsiden an die Reihe. Paulus gibt sofort zu Anfang alle drei Apsiden und wird erst nachher auf die einzelnen eingehen. Er schließt also gleich einen größeren Abschnitt vorgreifend zusammen. — Drittens: Prokop erzählt ohne Pause weiter. Paulus hingegen, nachdem er die drei Räume mit ihrer Bedachung vor den Hörer hingestellt hat, verdeutlicht den Eindruck durch ein Bild und macht dann eine Abschweifung über den Namen Konche. Wenn uns solche Bemerkung überflüssig und unpoetisch scheint, so soll man bedenken, daß die griechische Poesie seit langem ähnliche Interessen hatte. Sodann aber ist ganz deutlich, welchem technischen Zweck Bild und Abschweifung an diesem Orte dienen. Denn zur Kunst des Dichters gehört, daß er zu gliedern weiß.

Die Mittelkonche umfaßt die konzentrisch ansteigenden Subsellien. Sie geht nach Osten in einen bogenüberspannten Raum auf rechteckigem Grundriß über. Dieser Raum schiebt die zwei Seitenkonchen vor, die nun beschrieben werden. Dann wird neu eingesetzt mit einem Rückblick: „So wirst du im Osten die Apsiden erblicken. Über allen aber schwingt sich die große Halbkuppel bis zu dem Bogen, auf dem die Zentralkuppel ansetzt. In solcher Art hebt sich die Wölbung in die Luft, oben als eine einzige, nach unten zu sich in drei Rundnischen auflösend. Ihr Rücken ist von fünf Fenstern durchschnitten, die das strahlende Tageslicht einströmen lassen." — Zunächst macht sich die Zäsur bemerkbar. Wie vorher der allgemeinere Eingang von dem ins einzelne gehenden Mittelteil gesondert wurde, so hebt sich hier von demselben Mittelteil durch einen Rückblick („auf solche Weise ...") der zusammenfassende Schlußteil ab. Und dies ist nun das zweite: Wie zu Anfang durch die Zusammenfassung der drei Konchen das Ganze vorausgeformt war, so wird nun zum Schluß durch die große Halbkuppel das Ganze zur Einheit zusammengeschlossen, nicht ohne daß noch einmal die drei Konchen in unser Gedächtnis zurückkehren. Zuletzt: Als die Beschreibung der Halbkuppel nach oben emporgestiegen ist und an dem großen Ostbogen des quadraten Mittelbaues ihr Ende gefunden hat, geht sie den Weg noch einmal abwärts. Die Fenster, die bisher nicht genannt wurden, sind jetzt da, und durch sie „kommt mit leuchtenden Strahlen die rosenfüßige Morgenröte". Damit schließt die Schilderung und der erste Teil überhaupt.[1]) Es ist klar und wird sich nachher

1) Warum der Einschnitt hier erfolgte, läßt sich natürlich nur von fern sehen. Die Ursache muß im Festprogramm gelegen haben. Daß an dieser



bestätigen, daß der Hörer mit diesem anschaulich wirksamen und zugleich stimmungskräftigen Eindruck entlassen werden soll.

Ergebnisse. Wir vergegenwärtigen die Hauptmerkmale, die die Analyse bisher herausgestellt hat: den knappen und präzisen Beginn; die Zusammenfassung einer größeren Partie von vorn und von hinten; die Gliederung durch Einschnitte; den wirkungsvollen Abschluß durch ein sinnlich packendes Bild. Schwerer als alles dieses aber faßt man ein Prinzip der Darstellung, das in dem bisher noch übergangenen Mittelteil, in der Einzelschilderung der Konchen, waltet. Dieses Stück (376 ff) muß hier schematisiert werden.

Analyse von 376—397. Die Konchen werden getragen von den goldenen Häuptern purpurgefleckter Säulen, die im Halbkreise herumstehen, eine gewaltige Last hebend. Wir erhalten einen lebhaften, farbig bestimmten Eindruck, wir sehen die Säulen, Schaft und Kapitell, und erfahren — sogar zweimal —, daß sie „die Konche“ oder „eine schwere Last“ (den Boden des Obergeschosses nämlich) tragen. An diesen Satz, der mit μέν auf etwas Folgendes hinweist, wird nach einem längeren Zwischenstück (381—386) die Beschreibung des Oberstocks mit δέ angeschlossen. Zunächst aber gilt es das Zwischenstück zu betrachten. Der Dichter hatte sich absichtlich verspart, einmal die Zahl der Säulen anzugeben und dann die Weise zu schildern, wie sie tragen. Das holt er in jenem Zwischenstück nach, aber nicht, indem er schlechtweg sagt: Säulen gibt es zwei, und über ihnen schwingen sich drei Bögen; sondern jede dieser beiden neu eingeführten Tatsachen gibt Gelegenheit, Einzelheiten der vorhergehenden Beschreibung, den Zwischenboden und die Kapitelle, wieder ins Gedächtnis zu rufen. Auf zwei Säulen erhebt sich der „Boden der Konche (ἑδέθλια κόγχης)“. Und drei Bögen hat der Architekt dem „Fuß der Konche (ἴχνεσι κόγχης)“ untergeschoben, die auf den goldnen Kapitellen ruhen. — Die Beschreibung des oberen Stockwerks zeigt weniger kompliziert doch ein ähnliches Prinzip. Auf den Porphyrsäulen stehen andere aus grünem, thessalischem Marmor, und dort oben sind die Plätze für die Frauen. Das ist wieder ganz in sich geschlossen, und wieder hat er absichtlich die Zahl der Säulen und auch ihre genaue Stellung noch nicht angegeben. Das holt er nach: Oben ist es ganz so wie unten, nur sind es sechs Säulen; oder vielmehr: er spricht nicht von sechs Säulen, sondern mit Wiederaufnahme des vorher Gesagten von sechs thessalischen Säulen. Und noch einmal nimmt er früher Geschildertes mit genauerer Spezialisierung auf: „Es ist eine besondere Kühnheit, daß diese sechs Säulen über den zwei Säulen in der Luft stehen“, wie es vorher hieß, daß die grünen Säulen sich über den roten erheben; ἐπὶ κίοσι steht an beiden Orten.

Ergebnisse. Wir stellen also fest: Der Dichter beschreibt nicht schlichtweg so, daß er etwa von unten nach oben aufsteigend Zug an Zug reihte. Sondern er gibt zuerst von einem etwas umfassenderen Teil den allgemeinen Eindruck, in den vielleicht absichtlich stark wirkende, optische Motive aufgenommen werden. Er behält hingegen anderes, besonders bestimmte Zahlangaben, aber auch sonst spezialisierende Züge zurück und bringt sie erst an, nachdem schon eine gewisse Gesamtvorstellung erzielt ist. Und nun

Stelle ein guter Abschluß liegt, wird oben deutlich gemacht. Die Bemerkung richtet sich gegen Merian-Genast, De Paulo-Sil. 27, der den Einschnitt gegen die Überlieferung nach V. 353 verlegt.

trägt er die neuen Momente nicht einfach anreihend nach, sondern er wiederholt gleichzeitig solche Tatsachen, die schon in dem ersten Aufbau enthalten waren. Die Erinnerung wird aufgefrischt, die Wirkung verstärkt, die nachträglich eingefügten Züge werden unweigerlich in dem Vorstellungsbild an die rechte Stelle gesetzt, während sie ohne dieses Kunstmittel sich mit dem vorher gezeichneten Bilde schwer oder gar nicht verbinden würden. So kommt der Dichter mehrfach in verschiedenem Sinn zu demselben Gegenstande zurück, und man weiß, wie sehr solche Multiplizierung des Eindrucks auch dem Geist der nonnianischen Barockpoesie entspricht.

425—443. Noch ein kleines und sehr einfaches Beispiel zeigt das gleiche Prinzip (425ff). Der Narthex erstreckt sich vor der Kirche in ihrer ganzen Breite und nimmt mit seinen weiten Pforten die Besucher auf. Folgt eine lange Ausführung über die nächtlichen Psalmengesänge in diesem Raum. Dann heißt es (438): Sieben Tore öffnet er, die das Volk hereinrufen; und nun wird ihre genauere Lage beschrieben. Also wie vorher war zunächst nur von den Toren im allgemeinen die Rede, die bestimmte Zahl wird erst später nachgebracht, und wieder wird nicht einfach angereiht, sondern mit Aufnahme des früheren Gedankens (αὐλῶν δεχνύμενος προσιόντας ὑπ' εὐρυπόροισι θυρέτροις — ἑπτὰ πυλεῶνας λαὸν ἔσω καλέοντας).

444—511. Die zweite größere Partie, die wir analysieren wollen, beschreibt den quadraten Mittelraum der Kirche (444ff). Auch hier ist eine Gliederung in die Hauptteile fühlbar dadurch hervorgerufen, daß der architektonische Aufbau von Angaben über Material und Technik unterbrochen wird. So sondern sich zuerst die vier Pfeiler ab, dann die vier Bögen mit den Pendentifs, zuletzt die Kuppel.

Auf den vier Pfeilern ruht ein Bogen nach Westen, einer nach Norden, einer nach Süden, einer nach Osten. Jeder ist unten seinen beiden Nachbarn auf gemeinsamer Standfläche gesellt; und wie er auf gekrümmtem Pfade in die Luft steigt, entfernt er sich von dem vorher ihm verbundenen. — Daß sie sich vereinigen und sich trennen, ist dasselbe, zweimal von verschiedenen Ausgangspunkten her aufgefaßt. Die Trennung erweckt das Gefühl, daß es hier etwas zu füllen gibt, und macht so den Übergang zu dem Folgenden: Auch die Zwischenräume der Bögen sind mit schönen Werken gefüllt (zunächst ein allgemeiner Hinweis). Denn da, wo sie auseinandertreten (daran wird abermals erinnert!), da erhebt sich die Wand in Dreiecksform, bis sich allemal von beiden Seiten des Bogens die Arme, das sind die einander entgegengesetzten Winkel zweier benachbarten sphärischen Dreiecke, zum Kreis vereinigen. Vierfach strebt sie empor, um oben als Kreis zu erscheinen. — Also wieder dasselbe zweimal; dort wird die Dreiecksform betont, hier die Vierzahl, hier und dort der sich schließende Kreis. Der Dichter wiederholt nicht einfach den gleichen Gegenstand, sondern er betrachtet ihn von verschiedenen Blickpunkten, oder er sieht an ihm nacheinander verschiedene Merkmale, erst etwa den allgemeinen Eindruck, dann die bestimmte Zahl.

Zuletzt die Kuppel (489ff). Hier ist der Text auch nach der neuen Vergleichung noch lückenhaft, aber das Wesentliche wird klar sein. Die Stelle des Bauwerks, bei der er vorher geendet hatte, wird nochmals recht kräftig vor Augen gebracht: das mächtige umlaufende Gesims, welches nach oben das Auflager für die Kuppel bildet, nach unten den Abschluß




für das Ganze der Bögen und Zwickel. Über diesem Gesims erhebt sich kugelförmig der „Helm" (πήληξ), wie der leuchtende Himmel (οἷα φαιδρὸς οὐρανός), und im Scheitel ist das Kreuz angebracht — So steht das Bild in seinen allgemeinsten Zügen da. Dann wird von vorn begonnen. Allmählich steigt die Kuppel an, unten breiter, oben sich verengend, aber nicht zu einer Spitze, sondern gerundet wie die Weltkugel (ὡς πόλος ἠερόφοιτος). Auf das Gesims stemmt sie ihren Fuß, und von ihm gehen Gurte (οἶμοι, „Bahnen") in die Höhe, wie ein großer, kreisförmiger Kamm.[1] Sie treffen aber oben nicht zusammen, sondern lassen einen Kreis frei, und dort ist das Kreuz in Mosaik gebildet. — Die Kuppel wird mithin zweimal von unten nach oben durchbeschrieben, zuerst nur mit den notwendigsten Merkzeichen, dann noch einmal in genauerem Eingehen auf die Einzelheiten; ganz ähnlich wie wir das schon wiederholt erkannt haben, bloß daß es hier vielleicht noch deutlicher wird.

Schluß-wirkungen.

Am Schluß kehrt der Dichter abermals zu dem Fuße der Kuppel zurück, um die 40 Fenster zu erwähnen, die den Glanz des Tageslichtes einlassen. Das hat er sich als letzten, stärksten Eindruck aufgespart, wie vorhin die lichtspendenden Fenster der östlichen Halbkuppel an einem noch kenntlicheren Einschnitte des Gedichtes standen. Wer weiter liest, wird mehrfach dasselbe Kunstmittel angewendet finden. An der starken Fuge, da der Aufbau der ganzen Kirche beendet, zuletzt das Atrium geschildert worden ist, und da nun die Ausschmückung des Inneren beginnen soll, heißt es (612ff): „Rings sieht man unbedeckte Höfe um die Kirche; das ist so angeordnet, damit sie von dem hellen Tageslicht umflossen erscheine." Und wie sehr diese Wirkung von dem Dichter beabsichtigt ist, zeigt der Schluß der ganzen Beschreibung noch einmal. Der Bau steht vor uns da, seinen inneren Schmuck haben wir erschaut, nun wird als Letztes die nächtliche Beleuchtung begeistert gepriesen. Das Gefühl des Hörers soll am Ende eine recht starke, sinnlich packende Wirkung erfahren.

Mängel.

Da wir den Dichter nicht rühmen, sondern ihn verstehen wollen, so muß hier gesagt werden, daß er sich durchaus nicht immer auf gleicher Höhe hält. Darf man sein Werk als ein Epos bezeichnen — wie es ja „epische" Form hat —, als ein Epos, dessen Helden nicht streitende Männer sind, sondern Säulen und Bögen, Pfeiler und Kuppeln, Marmortafeln und gemeißeltes Zierwerk? Dann wird es nicht wundernehmen, daß der Schwung nicht überall vorhält. Den Nebenräumen war wirklich keine Begeisterung abzugewinnen, und der Atem des Dichters wird bei solcher Gelegenheit merklich kürzer. Man lese daraufhin etwa 550ff. Aber auch so bleibt erstaunlich, wie sicher und fast spielend die komplizierten Konstruktionen und Raumgebilde sprachlich bewältigt werden.

Verbindung der Teile.

Noch ist über die Verbindung der Teile Wichtiges zu beobachten, und wieder sei ein größerer Abschnitt unter diesem Gesichtspunkt analysiert. Was gezeigt werden soll, wird bei dem Ambon besonders deutlich werden. Der Dichter beginnt mit den emporsteigenden Treppen und dem Deckstein, zu dem sie hinaufführen; denn das ist die Hauptsache. Dann zieht er oben die silberne Wand herum und setzt die Geländer auf die Treppen. Nach einer ausführlichen Schilderung des verkleidenden Marmors sehen wir

1) Wenn ich V. 500 richtig lese und ergänze.

die acht Säulen, auf denen der Bau ruht, und nun wird auf den Deckstein zurückgegriffen, derart, daß allerlei, was vorher absichtlich übergangen worden war, jetzt über ihn mitgeteilt wird. Denn wie vorher als Standort des Vorlesers, so funktioniert er jetzt als Dach der „Höhle“, des achtsäuligen Raumes, auf den es an dieser Stelle ankommt. — Sodann wird dem Ganzen eine Stufe untergelegt, und nun wendet sich die Beschreibung dem kreisförmigen Schalenbau zu, der zunächst allgemein als eine Umfriedigung mit jederseits vier Säulen vor uns steht. Deren Marmor wird eingehend geschildert. Dann folgt die Spezialisierung: Wir lernen die acht achtkantigen Postamente kennen, auf ihnen erheben sich die acht Säulen, die Zwischenräume werden mit Marmorschranken geschlossen. Also zweimal ist von den Säulen die Rede, erst von ihrer Anordnung und ihrem Farbeindruck, dann (spezieller) von ihrem Bau. Das entspricht dem, was vorher über spezialisierende Wiederholung gefunden worden war. Aber noch ein drittes Mal kommt der Dichter auf denselben Gegenstand zurück. Er läßt die Schranken gegen die Säulenschäfte stoßen und zeigt dann, wie die oberen Teile der Säulen mit ihren Kapitellen darüber hinausragen. Warum er sich die goldenen, tiefgebohrten Kapitelle bis hierher aufgespart hat, verstehen wir, wenn er nun eben diese durch den kreisförmigen Holzarchitrav verbindet und die Lichterbäume daraufsetzt. — Schließlich folgt (209) ein zusammenfassender Rückblick, und man sollte meinen, der Ambon sei zu Ende beschrieben. Aber seltsamerweise schließt sich erst jetzt eine genauere Schilderung der Treppenstufen an, die man ja gleich zu Anfang kennen gelernt hatte. Hier wird von ihnen gesagt, was vorher absichtlich zurückgehalten worden war: daß sie aus weißem, rotgeädertem Marmor bestehen daß sie in ihrer Oberfläche Rillen tragen, um das Abgleiten zu verhindern, und daß der Abstand von einer zur andern für ein bequemes Aufsteigen wohl berechnet ist. Diese zunächst befremdende Anordnung wird verständlich, wenn wir weiter lesen. Den Abschluß des Ganzen nämlich bildet der Gang, der von der untersten Stufe des Ambons zu der silbernen Schranke führt. Man soll also gleichsam die Treppe hinabsteigen und in den Gang eintreten, der sie fortsetzt; oder der Gang soll mit dem Ganzen des Ambons möglichst fühlbar vereinigt werden.

Wir formulieren also ein neues Kompositionsprinzip, das sich allerdings mit dem früher gefundenen nahe berührt. Um die Teile einer größeren Einheit anschaulich miteinander verbinden zu können, muß auf gewisse Glieder wiederholt zurückgegriffen werden. Dann wird die Schilderung dieser Glieder nicht sogleich beim ersten Male erledigt, sondern die Schilderungselemente werden geteilt, und jedesmal, wenn das betreffende Bauglied wieder vorkommt, wird etwas Neues an ihm der Beobachtung erschlossen. Dadurch erreicht die Beschreibung, daß immer der gerade vor das Auge gestellte Bauteil mit besonderen und charakteristischen Einzelzügen, d. h. mit möglichst großer Eindringlichkeit, dem Beschauer erscheint; und zugleich wird darüber hinaus für die Verbindung der Teile zum Ganzen eine möglichst starke Anregung geboten.

Gesamtkomposition. Ein Wort über die Gesamtkomposition des ersten Gedichtes bilde den Schluß. Es gliedert sich so: 1. Propositio thematis 135—144; 2. Anrufung 145—167; 3. Geschichte des Einsturzes und Wiederaufbaus 168 bis 310; 4. Schilderung des Weihefestes 311—353; 5. Baubeschreibung

354—920 (Aufbau 354—616; Schmuck und Ausstattung 617—920); 6. Preis des Kaisers und des Patriarchen (921—1029). Wir dürfen die Reden des Chorikios auf Bischof Markian zum Vergleich herbeiziehen, die ja ebenfalls in der Form des Enkomions eingehende Baubeschreibungen neuer Kirchen enthalten.[1]) Paulus hat das Elogium ziemlich kurz behandelt, und nur als starker nicht allzulange dauernder Nachhall beschließt der eigentliche Ruhmesgesang das Ganze. Dafür ist im zweiten und dritten Teil alles Licht auf die Majestät gesammelt, und auch von der Kirche strahlt es ja immer wieder auf den Begründer zurück. Der dritte und vierte Teil schafft einen lebendigen epischen Fortschritt, und der Schluß des vierten leitet mit der Prozession unmittelbar bis an die Pforten des Heiligtums, die sich nun vor dem nahenden Festzug und vor dem Hörer auftun. Das ist sehr glücklich geordnet. Eine Festbeschreibung hat wohl zur Gattung gehört, wie sie auch bei Chorikios nicht fehlt.[2]) Aber während dieser sie als Ausklang an den Schluß stellt, hat Paulus die Abfolge umgekehrt.[3]) Das konnte er tun, weil der Vortrag erst am letzten oder einem der letzten Festtage stattfindet, die Feierlichkeiten also mit der Baugeschichte eine Vergangenheit bilden. Daß er diese Anordnung wirklich gewählt hat, beweist, wie gut er die Wirkungsmittel zu berechnen wußte.

1) Siehe oben S. 100f.

2) Eingehende Beschreibung zeremoniöser Feierlichkeiten begegnen bei Corippus, De laudibus Justini.

3) In der Vorschrift Menanders (Bursian 150) für den Sminthiakos geht der Beschreibung des Tempels die ἔκφρασις τῆς πανηγύρεως voran.

JOHANNES VON GAZA



BEMERKUNGEN ZUM APPARAT

Die erste Schicht unter dem Text liefert den kritischen Apparat, in der zweiten werden die Randbemerkungen der Handschrift abgedruckt, in der dritten die Parallelstellen verzeichnet.

Die Überlieferung steht, wenn keine besondere Bemerkung nötig war, ohne Zusatz da. Da es nur die eine Handschrift gibt, werden auch die orthographischen Abweichungen mitgeteilt, obwohl sie eigentlich nichts bedeuten.

Abkürzungen:

Ab = Abel
Fr = Friedländer
Gr = Graefe
He = Hermann
Ru = Rutgers
Wil = v. Wilamowitz.

In dem Verzeichnis der Parallelstellen gehen Buch- und Verszahlen, bei denen kein Autor genannt ist, auf die Dionysiaka des Nonnos, griechische Buchstaben mit einer Zahl auf die Paraphrase des Johannisevangeliums. Ein beigesetzter Stern gibt an, daß sich die Übereinstimmung auch auf die Versstelle erstreckt.



ΙΩΑΝΝΟΥ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΥ ΓΑΖΗϹ

ΕΚΦΡΑΣΙΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΙΚΟΥ ΠΙΝΑΚΟΣ

ΤΟΥ ΟΝΤΟϹ ΕΝ ΤΩΙ ΧΕΙΜΕΡΙΩΙ ΛΟΥΤΡΩΙ

Α.

Ἆρ᾽ ἔϲτι ϲυγγενέϲ τι μόχθοϲ καὶ λόγοϲ.
αἰεὶ γάρ εἰϲιν ἐκτόπωϲ ἐπηρμένοι·
τὸν ὕπνον ἐκτρέποντεϲ ἐκ τῶν ὀμμάτων
δάκνουϲι καὶ πλήττουϲι τὴν θυμηδίαν,
5 ὡϲ ἐν θαλάϲϲηι τῆι ζάληι τῆϲ καρδίαϲ
ἀνατρέποντεϲ τὴν ταλαίπωρον φύϲιν,
καὶ δηγμὸϲ εὐθὺϲ ἐμπεϲὼν μελῳδίαϲ
ἔκλυζε τὸν νοῦν τῶι ϲάλωι τῆϲ φροντίδοϲ.
Ἐγὼ δ᾽ ἀγῶνα περιλαβὼν ταῖϲ ἐλπίϲιν
10 ἄλλον βαδίζειν τοῖϲ λόγοιϲιν ὠιόμην·
ὃν νῦν παρῆκα δεϲπόταιϲ πεπειϲμένοϲ·
ἀεροβατεῖν γάρ φαϲι καὶ τὴν εἰκόνα
τὴν παντόμορφον κοϲμικαῖϲ ἐξουϲίαιϲ

---

5 ὡϲ ἐν *Ru:* ὡ ἐν — **6** ταλαίπορον — **11** ὃν *Fr:* ἐν — πεπιϲμένοϲ

Zum Prolog: Ἰωάννου γραμματικοῦ Γάζηϲ ἔκφραϲιϲ τῆϲ εἰκόνοϲ τῆϲ κοϲμογραφίαϲ τῆϲ ἐν τῶι χειμερίωι λουτρῶι τῶι δημοϲίωι ἐν Γάζηι. — Ἐπίγραμμα εἰϲ τὸ ποίημα ἤγουν ἔκφρα(ϲιν). Ζωοτύποϲ τόλμηϲεν ἃ μὴ θέμιϲ εἰκόνι γράψαι, | εὐεπίη δ᾽ ἐτέλεϲϲε φύϲιν ψευδήμονα κόϲμου | ἐγγὺϲ ἀληθείηϲ τε· γραφὴ δ᾽ ἐψεύϲατο πάντα (= Anth. Pal. XV 1). — Ταύτηϲ τῆϲ γραφῆϲ μέμνηται καὶ Προκόπιοϲ ὁ Γαζαῖοϲ. — Καὶ ὅτι ἡ πόλιϲ αὕτη φιλόμουϲοϲ ἦν καὶ περὶ τοὺϲ λόγουϲ εἰϲ ἄκρον ἐληλακυῖα. Ἐλλόγιμοι ταύτηϲ τῆϲ πόλεωϲ Ἰωάννηϲ, Προκόπιοϲ, Τιμόθεοϲ ὁ γράψαϲ περὶ ζώιων Ἰνδικῶν, καὶ οἱ τῶν ἀνακρεοντικῶν ποιηταὶ διάφοροι. — Ὅτι ὁ γραμματικὸϲ οὑτοϲὶ ἐν τῆι ἐκφράϲει τῶν δώδεκα ὡρῶν (I 320—360) τὰϲ ἓξ μόναϲ εἶπεν, ἀπὸ δὲ τῆϲ ἑβδόμηϲ μετέτρεψε τὸν λόγον ἐπὶ τὸ ῥόδον καὶ τὴν γῆν. νομίζω δὲ ὅτι τὸ βιβλίον ἔχει ϲφάλμα καὶ διὰ τοῦτο.

---

1 Menander, Kitharistes 1, Meineke IV **149** = Monosticha 640 ἆρ᾽ ἔϲτι ϲυγγενέϲ τι λύπη καὶ βίοϲ — **2** Agathias APal. IV 3, 47 καὶ λόγουϲ ἐπηρμένουϲ — **9/10** Epikedeion von Berytos, Berl. Klass. V 1, p. 84 v. 12 οὐκ ἴϲτε πρώιην πῶϲ ἑτέραν ἡιρημένοϲ ὁδὸν τραπέϲθαι — **11** ebenda p. 83 v. 5 τὸν τοῦ θεάτρου δεϲπότην, τὸν ῥήτορα — **12** Aristoph. Wolken 225 ἀεροβατῶ

ὡς ἐκ βίας πέμπουσιν ἐξωπλισμένον
15 ἐνθουσιῶντα πᾶσαν ἐκφράζειν στίχοις,
ἣν καλλίτεχνος ζωγράφος ζέων θράσει
ἔγραψε συνθείς, καὶ μεθυσθεὶς τὰς φρένας
ὥσπερ φιλάνθρωπός τις ἀνθρώπους γράφων
ἐσωματοποίει τὴν ἀσώματον φύσιν.
20 Ἀλλ' ὦ θέατρον φαιδρὸν ἠττικισμένον,
στήριγμα σεμνὸν τῆς δίκης καὶ τῶν λόγων,
θερμὴν ποιοῦντες τοῖς κρότοις προθυμίαν
μή με γράφοιτε πρὸς θράσος τόλμης γράφειν.
ἐγὼ γὰρ ἦλθον οὐ γραφεὺς τῆς εἰκόνος,
25 μηδέν τι τολμῶν, ἀλλὰ τὴν τόλμαν φράσων.

Πῆι φέρομαι; πτερόεις με δι' ἠέρος ἔμφρονι ῥοίζωι
Σειρήνων λιγύφωνος ἄγει θρόος· ἐν δὲ μενοινῆι
Μουσάων πλήκτροισιν ἱμάσσομαι ἄρσενι κέντρωι,
ἕρπων ξεῖνα κέλευθα, καὶ αἰθέρι πεζὸς ὁδίτης
5 λύσσαν ἔχων γονόεσσαν ἀείρομαι· αὐτὰρ Ἀπόλλων
ἀμφιπεριπλήγδην δολιχῶι σκιρτήματι μύθων
εἰς πόλον ἀστερόνωτον ἀκοντίζει με διώκων,
καὶ φρενὶ βακχεύειν σοφίης ἐνοσίφρονι παλμῶι
Φοῖβος ἐποτρύνων οὐ παύεται, ὄφρα χορεύων
10 οὐρανίην πάγκοσμον ἀνυμνήσαιμι γενέθλην,
ἄστρα, πόλον, χθόνα, κόσμον, ὕδωρ, φαέθοντα, σελήνην,
βροντήν, ἀστεροπήν, νέφος, ὄρνεον, ἄγγελον, ἰχθύν,
αἰθέρα, νύκτα, θάλασσαν, ὅλην φύσιν, ἔμφρονι τόλμηι.
ἀλλὰ περισσονόων ἐγκύμονες εὐεπιάων,
15 εὔϊα φοιβάζοντες ἀεξινόων ἀπὸ σίμβλων,

---

15 ἐνθουσιῶντα πᾶσαν *Ru:* ἐνθουσιῶσαν ἅπασαν — 23 γράφοιτε: γράφητε *verm. Ru* — γράφειν *Wil:* γραφῆι

4 παιζὸς — 6 ἀμφὶ περιπλήγδην: ἀμφιπεριπλέγδην *verm. Ab* — 8 φρενὶ: φρένα *verm. Gr* — 14 ἀλὰ

---

1 Paul. Sil. 444; 755 πῆι φέρομαι;* 11, 74 πῆι φέρεαι; 11, 189 δι' ἠέρος 4, 455 ἔμφρονι βουλῆι* 1, 312; 5, 333 ἔμφρονι θυμῶι* 34, 284 ὀξέϊ ῥοίζωι — 2 Ƭ 20 ἐν ἀτρέπτωι δὲ μενοινῆι — 3 20, 209 ἄρσενι μηρῶι* 20, 40 ἄρσενι μορφῆι* usw. 5, 511; 21, 85 ὀξέι κέντρωι* 1, 484; 2, 9 ἡδέϊ κέντρωι* usw. — 4 28, 158 πεζὸς ὁδίτης* — 6 36, 360 ἀμφιπεριπλέγδην* — 7 2, 335 οὐρανὸν ἀστερόνωτον* 47, 251 εἰς πόλον ἀστερόφοιτον* — 8 7, 94 καὶ φρένα βακχεύσαντες* 46, 184 ἐνοσίχθονι παλμῶι* — 12/13 40, 335 πεῖσμα φυτόν, πλόος, ἄλσος, ὕδωρ, νέες, ὁλκάς, ἐχέθλη, | μῆλα, δόναξ, δρεπάνη, σκαφίδες, λίνα, λαίφεα, θώρηξ 2, 238 ὅλην φύσιν* — 14 Claudian Gigant. I 8 κατάπλοον εὐεπιάων* — 15 Proklos hymn. III 16 (ψυχὴν) ὑμετέρων βρίθουσαν ἀεξινόων ἀπὸ σίμβλων 14, 119 ἀεξινόοιο τοκῆος 26, 186 (δένδρεα) ὡς ἀπὸ σίμβλων | δαιδαλέην ὠδῖνα σοφῆς τίκτουσι μελίσσης

πέμψατέ μοι πλώοντι σοφὸν πρυμναῖον ἀήτην·
ἤδη γὰρ τρομέων ἐγκύμονος ὄμβρον ἀοιδῆς
πείσματα φωνήεντα θοῆς ἀνέλυσα μελίσσης.
Παγγενέτωρ, ἐπίουρε, θεηγενές, ὄρχαμε κόσμου,
20 σὸν τόκον αὐτοτέλεστον ἕλιξ χρόνος ὑμνοπολεύει,
ῥίζα σοφὴ βιότοιο· σὺ γὰρ νωμήτορι κύκλωι
ἀξονίην στροφάλιγγα θεηδόχον ἀμφιελίσσεις
καὶ βιοτῆς οἴηκα παλιννόστοιο φυλάσσεις.
ὦ πάτερ, ἀχράντου λοχίης αὐτόσπορε ποιμήν,
25 πέμπε μέλους προχοὴν νοερώτερον ἆσθμα κορύσσων,
ζωγρήσας ἐπέεσσιν ἐμὴν φύσιν ἄρσενι μέτρωι,
νῦν μᾶλλον· κόσμος γὰρ ἀείδεται· ἐκ σέο δ᾽ ἔμπης
σύμβολα σῶν παθέων σωτήρια πρῶτον ἀείσω.
Ὀρθοτενὴς γραμμὴ περιμήκετος ὑψόθεν ἕρπει
30 μεῖζον μῆκος ἔχουσα· κασιγνήτη δέ τις ἄλλη
μείων ἀντικέλευθος ἐλαύνεται, ἧς περὶ μέσσα
συζυγίης φιλότητος ἔχει σύνδεσμον ἀνάγκη,
ἔνθεον εἰρήνης σημήϊον· ἀμφότεραι δὲ
ἀλλήλων συνέχουσιν ὁμόζυγα μέτρα κελεύθου.
35 τέσσαρα δ᾽ ἄκρα τέθηλεν, ὅτι πρωτόσπορος αἰὼν
φωσφόρος, ἕσπερα νῶτα, μεσημβριάς, ἄρκτος ἐτύχθη
ἐκ νοερῶν πισύρων ξυνοχὴν κόσμοιο τελέσσας.
καὶ γραμμῆς διδύμης θεοδέγμονος εὔδιος εἰκὼν
χρυσοφαὴς μάρμαιρεν, ὅτι χρυσοῖο γενέθλη
40 ἵσταται ἡβώωσα καὶ οὐ μινύθουσα φαείνει.
Καὶ νοερῆς Τριάδος τύπος αἴσιος ἀμφιχορεύει

---

21 κύκλωι *am Rande*, κόσμωι *im Text* — **32** ἀνάγκη *Fr:* ἀνάγκης (συζυγίη.....ἀνάγκης *verm. Gr*, συζυγίη ...ἀνάγκη *Wil*) — **40** ἡβώουσα

---

29 ἔκφρασις τοῦ τιμίου σταυροῦ τοῦ ἐν τῶι πόλωι τοῦ αὐτοῦ πίνακος — **41** ἔκφρασις τῶν περὶ τὸν σταυρὸν τριῶν κύκλων

---

16 28, 252 ἅτε πρυμναῖος ἀήτης* — **17** Υ 49 (ἀναβλύζουσα) ὄμβρον ὀπωπῆς* öfter ὄμβρον ἐέρσης — **18** 7, 47 συζυγίης ἀλύτοιο φερέσβια πείσματα λύσας 39, 217 ἀνελύσατο πείσματα νηῶν 20, 292 ἑῶν ἀνέλυσε κομάων* (vgl. zu 15) — **19** Φ 105 ὄρχαμε κόσμου — **20** 7, 228; 13, 101 εἰς τόκον αὐτοτέλεστον* — **21** 1, 225 νωνήτορι κύκλωι* — **22** 13, 96 οἵ θ᾽ Ὑρίην ἐνέμοντο θεήδοχον οὖδας ἀρούρης 7, 36 οὐρανίους οἴηκας ἀναίνομαι ... μακάρων δέ τις ἄλλος ἀρείων | πηδάλιον βιότοιο παλιννόστοιο δεχέσθω — **24** 7, 73 ὦ πάτερ, ἀενάων ἐτέων αὐτόσπορε ποιμήν — **25** 37, 295; 43, 405; Ε 19 (u. oft) ἆσθμα τιταίνων* — **26** vgl. zu 3 — **29** Hom. Ξ 287, Ζ 103 περιμήκετον* — **31** 6, 242 δόχμιος ἀντικέλευθον ὀπιπεύων Ἀφροδίτην 48, 285 καρκίνον, ἀντικέλευθον ἀθαλπέος αἰγοκερῆος — **33** 43, 124 νίκης ἡμετέρης σημήϊον* — **34** 38, 243 ἡμιτελῆ μεθέπουσι παλίλλυτα μέτρα κελεύθου 9, 122 u. ö. ὁμόζυγον (ες -ας)* — **35** 42, 294 ἄνθεα σεῖο τέθηλε 41, 129 γονῆς πρωτόσπορον ἀρχήν* — **36** 41, 285 καὶ Νότιον πυρόεντα Μεσημβριὰς εἶχεν ὀχῆα — **38** APal. VII 363 θεοδέγμονα θῶκον ἐφεῦρεν* — **39** 2, 598 χρυσοφαῆ θρόνον* 37, 478 χρυσοφαῆ θώρηκα — **41** 40, 476 ἕλιξ ὄφις ἀμφιχορεύει*

κυανέαις ἑλίκεςςι, χαραςςομένης ἐνὶ κύκλοις
οἷα πόλου μίμημα· καὶ ἔνδοθεν ἔςτι νοῆςαι
γραμμῶν ἀμφοτέρων ἅγιον cέλας. — Ὧν ἀποβαίνων
45 Οὐρανὸς ἐςτήρικτο γεροντικὸν εἶδος ἀείρων,
λεπταλέοις νεφέεςςιν ἐπαμβλύνων τύπον αἰδοῦς,
χεῖρας ἐφαπλώςας, καὶ ἐπ' αὐχένι βόςτρυχα cύρων
ἄνδιχα τεμνομένων πλοκάμων ἑλικώδεϊ κόςμωι
ἐκ κραδίης ἥμηςε πυρώδεος ἄρςενα δίςκον
50 ὀρθρινὴν ἐπὶ νύςςαν ἄγων Φαέθοντα, κομήτην
ζωογόνοις ἀκτῖςιν· ὅθεν περίφοιτος ἀλήτης
πυκνὰ πολυςπερέων δαΐδων ἀμάρυγμα τινάςςων
κῶνος ἀερςιπότητος ἐλαύνεται ὀξέϊ παλμῶι,
ἧιχι φαεινομένων cελάων πολυαύχενος ὁρμὴ
55 εἰς δέκα τεμνομένη θωρήςςεται· ἀλλ' ἐνὶ μέςςωι
ἀνδρομέη μόρφωςε φύςις βρέφος. Ἀντολίη γὰρ
πρώϊος ὠδίνουςα πυριτρεφέων ἀπὸ κόλπων
ξανθοφαὲς μαίωςε φάος νέον· ἐκ δὲ λοχείης
ὄρθριος ἀντέλλων ἀναπάλλεται ὠκὺς ὁδίτης,
60 καὶ πάλιν ἡβήςαντα παλίμπορος ἠθὰς ἀνάγκη
ἐς δύςιν οἷα γέροντα μεταλλάξαντα κομίζει.
αὐτὰρ ὁ παμφαίνων cτεφανηφόρος ἐς μέςον ἔςτη
γυμνὸς ἐπαΐξας, ὅλος εὔδιος· ὀρθὰ δὲ γυῖα
καὶ παλάμας ἥπλωςεν ἰςόρροπος, ὅττι δικαίοις
65 αὐτὸς ἐπαντέλλει καὶ οὐχ ὁςίοιςι φαείνει.
Διπλόον εἶδος ὄπωπα παρεζομένων ὑπὸ δίςκον,

42 χαραςςομένοις [η] — 49 δίςκον *aus* δίςκων — 51 περίφοτοις [ι] — 65 καὶ: ⟨τε⟩ καὶ *verm. He* — 66 παρεζομένων *Ru:* παρ' ἑζομένων

45 ἔκφραςις τοῦ Οὐρανοῦ — 49 ἔκφραςις τοῦ ἡλιακοῦ κύκλου — 56 περὶ τοῦ ὄρθρου τοῦ πρωϊνοῦ — 66 περὶ Cοφίας καὶ Ἀρετῆς

42 2, 282 χαραςςομέναις δὲ κεραίαις* — **43** 5, 563 und oft μίμημα* — **45** 38, 354 ὀκλαδὸν ἐςτήρικτο* 48, 646 πεφυλαγμένον ἴχνος ἀείρας* Kallim. ep. 1, 7 γεροντικὸν ὅπλον ἀείρας* — **47** 12, 276 χεῖρας ἐφαπλώςας* 9, 172 ἐπ' αὐχένι νεβρὸν ἀείρων* — **48** Paulus Sil. 372 ἄνδιχα τεμνομένοιο B 97 λίθων ἑτεροχρόϊ κόςμωι* sehr häufig κόςμωι* 14, 390; 29, 220 ποδῶν ἑλικώδεϊ παλμῶι* — **49** Hes. Th. 181; 22, 361; 30, 6; 42, 203 ἥμηςε* — **51** I 125 ὃς περίφοιτος ἔην ἀλαωπὸς ὁδίτης — **52** 5, 113 ἐκ δὲ πολυςπερέων δαΐδων ὁμοφεγγέος αἴγλης 7, 249 ἀμαρύγματα λεύςςω* 45, 125 ἀμάρυγμα θαλάςςης* 32, 18 ὧν ἄπο πέμπει | φαιδρὰ τιναςςομένων ἀμαρύγματα κυπριδίη φλόξ — **53** 6, 78 κῶνος ἀερςιπότητος 2, 482 ἤδη γὰρ περίφοιτος . . . ξηρὸς ἀερςιπότητος ἀνέδραμεν ἀτμός 25, 454; 42, 84 und oft ὀξέϊ κέντρωι* ὀξέϊ λαιμῶι* ὀξέϊ μύθωι* ὀξέϊ ῥοίζωι* usw. — **54** 2, 352 αἷμα νέων μακάρων πολυαύχενον — **57** 1, 170; 7, 160 πρώϊος* 2, 486 πυριτρεφέων νεφελάων* 48, 447 ὀρεςςιχύτου διὰ κόλπου* Δ 51 ἀπὸ κόλπου — **58** 6, 113; 26, 208 u. ö. ξανθοφυής* — **61** 4, 195 u. ö. εἰς δύςιν* — **62** 37, 234 εἰς δρόμον ἔςτη* — **64** 25, 25; 37, 250 ἰςόρροπον* — **65** 47, 353 καὶ οὐχ ὁςίοιςιν ἀήταις*

καὶ διδύμη Φαέθοντα νεόccυτον ἡνιοχεύει
ἀμφιλαφὴς ἑκάτερθεν ὁμοῦ τροχάουcα γαλήνη
καὶ φλόγα χερcὶν ἄειρεν· ἔχει δέ τι θάμβος ἑκάcτη
70 εἰς πόλον ἑδριόωcα περίτροχον. ἀλλ' ἐνὶ θώκωι
πρωτοφανὴς Cοφίη περιδέξιος οἷα Cελήνη
ἀργυφέη πέπλοιcι χαράccεται· ἔcτι δὲ πᾶcα
χιονέη, πάλλευκος ὅλον δέμας· ἐκ δὲ προcώπου
Πιερικῆς ἤcτραψε περίφρονος ὄργια Μούcης
75 μαῖα θεορρήτων παμμείλιχος εὐεπιάων,
μορφῆι ἐπ' ἀχράντωι cταθερὸν cέβας. ἡμετέρης δὲ
Καλλιόπης μνηcτῆρες, ἀκοντιcτῆρες ἀγώνων,
εἰcέτι χιονέοιcιν ἐπαcτράπτουcι χιτῶcιν
ἦθος ἀπαγγέλλοντες, ὅτι χρέος ἐcτὶν ἀοιδοὺς
80 μὴ δόλον ἤ τινα μῆνιν ἐνὶ cτέρνοιcι φυλάccειν,
ἀλλ' ἁγνῆς ἀμίαντα νοήμονα cίμβλα μελίccης.
'Η δ' ἑτέρη μάρμαιρε πυριγλήνοιcι προcώποις
ἐcθλομανὴς Ἀρετὴ ξανθόχροος, ἠδέϊ μόχθωι
δίcκου λαιὸν ἔχουcα· καλυπτομένης δ' ἐνὶ πέπλωι
85 γλαυκὸν ἐρευθομένων ἀμαρύccετο νῶτα χιτώνων,
οἷα κάλυξ φοίνιccεν ἀεξομένου ῥοδεῶνος.
καὶ χροιὴ πέπλου μαντεύεται, ὅττι μενοινὴ
μυρία μοχθήcαcα μογοcτόκος ἔμφρονι ῥιπῆι
καὶ φρένα φοινίccουcα πολυcπερέεccι μερίμναις,
90 ἤθεα πορφύρουcα τινάκτορι φοιτάδι μόχθωι,

---

68 γαλήνη: τιθήνη *verm. Gr* — 74 ἤcτραψε *Ru:* cτέψε (ἔcταζε *verm. Gr*) — 75 θεορρήτων (υ über ρ) *im Text,* θεορρύτων *am Rande* — 77 ἀνώνων — 85 γλαυκὸν *aus* γλαυκῶν — 87 μενοινὴ *He:* μενοινῆι

---

82 περὶ τῆς Ἀρετῆς

---

67 **4,** 10 νεόccυτον ὄγκον ἀνίης* **29,** 268 ἰχῶρα νεόccυτον* **34,** 146 νεόccυτον αἷμα* — **68** **17,** 382 ἀμφιλαφεῖς ἐλατῆρες* **35,** 211 ἀμφιλαφὴς κυκλοῦτο — **69** **7,** 279; **42,** 42 θάμβος ἔχων — **70** **1,** 347 μίτρην πρῶτον ἔλυcε περίτροχον* — **71** **41,** 66; **41,** 84 πρωτοφανής* **36,** 86 περιδέξιος* — **73** **7,** 217 δοκεύειν | ἀγχιφανὴς πάνλευκον ὅλον δέμας ἤθελε — **74** **29,** 18 ἀγλαΐηι δ' ἤcτραπτεν* **15,** 70 θιαcώδεος ὄργια Μούcης* **38,** 31 ἐπεὶ μάθεν ὄργια Μούcης* — **75** Panegyr. Berl. Klass. V 1, p. 118 v. 27 Μοῦcα θεορρήτων ἑτέρην δρόcον εὐεπιάων (δίδου) **5,** 104 Πολύμνια μαῖα χορείης **20,** 192 μαῖα κυδοιμοῦ **38,** 53 θεορρήτων περὶ μύθων — **77** **41,** 254 ὀφθαλμοὶ γελόωντες ἀκοντιcτῆρες ἐρώτων **4,** 152 u. ö. εἰcέτι* — **82** **25,** 568 πυριγλήνοιο προcώπου* **40,** 413 πυριγλήνου δὲ προcώπου* — **83** **14,** 413 ξανθόχροον ὕδωρ **42,** 76 ξανθόχροϊ κόcμωι — **85** **11,** 223 λευκὸν ἐρευθιόωντι δέμας φοινίccετο λυθρῶι **5,** 168 γλαυκὸν Ἐρυθραίης ἀμαρύccεται οἶδμα θαλάccης **37,** 87 ὄρθρος ἐρευθιόων ἀμαρύccετο νύκτα χαράccων **22,** 153 ἐρευθομένοιο χιτῶνος **18,** 82 ἐρυθαίνετο νῶτα καλύπτρης* **40,** 257 ἔγχλοα νῶτα μαράγδου* — **86** **2,** 90 κονιομένου ῥοδεῶνος* — **88** **25,** 41 u. ö. μογοcτόκος* Ζ 210 θεcπίδι ῥιπῆι* u. Ähnl. oft — **89** **4,** 131 ὡς ῥόδα φοινίccουcι παρηίδες* **8,** 59 πολυcπερέεccιν ὀπωπαῖς* **45,** 180 χερcὶ πολυcπερέεccι — **90** **2,** 24; **43,** 309 φοιτάδι λύccηι* **3,** 274 φοιτάδι χηλῆι*

εἰς ἀρετῆς λειμῶνας ἀνηβώωσα χορεύει,
ἄκρον ἐπισφίγγουσα· συνερχομένη δὲ καρήνωι
ῥηϊδίως σκίρτησε γαληνιόωντι προσώπωι,
μόχθον ὅλον ῥίψασα, καὶ εἰς πόλον ὄμμα βαλοῦσα
95 οὐρανίου λαμπτῆρος ἀμέλγεται ὄμπνιον αἴγλην.
Καὶ φλόγα κουφίζων κυρτούμενος ἵσταται Ἄτλας
αὐξιβίους σπινθῆρας ἀερτάζων ἐπὶ κόρσηι,
κρᾶτα παρακλίνων καὶ ἐς ἠέρα χεῖρας ἀείρων,
αὐχένα δοχμώσας, πεπονημένα γυῖα τιταίνων,
100 φόρτον ἐλαφρίζων πεφυλαγμένος. ὡς δ' ἐπὶ μόχθωι
γυμνὸς ἐὼν ζωστῆρι καλύπτετο, καὶ σφυρὰ τείνων
δεξιὸν ἴχνος ἔκαμψε μετάστροφον εἰς σκέλος ἄλλο,
μοχθίζων ἀτέλεστα· βαρυνομένου δὲ φορῆος
ὀρθοπαγῆ ῥίζωσε νενευκότα δάκτυλα ταρσῶν,
105 ἄτροπος ὑψικέλευθον ὅλον δέμας αἰὲν ἀνέλκων,
ἄκρου πηγνυμένου διδυμάονος εὔποδι ῥιπῆι,
ὅττι πόλον σφαίρωσεν ἀτέρμονα μῦθος ἀνάσσων
καὶ χθὼν μεσσατίη κουφίζετο νεύματι μύθου,
σφαίρης κέντρον ἐοῦσα μετάρσιον· ἐκ δὲ Βορῆος
110 ἄξων ἀστυφέλικτος, ἰσόρροπος, ὀρθὸς ὁδεύων,
ἀκροπαγὴς ἑκάτερθεν ἀερτάζων φύσιν ἔστη,
ἐς πόλον ἔνθα καὶ ἔνθα πεπαρμένος· ἰθυντὴς δὲ

---

93 σκήρτησε — **95** ἀμέ^{λ}ργεται — **107** *nachgetragen (Seitenschluß)*

---

96 τὸν ἡλιακὸν δίσκον βαστάζοντα τὸν Ἄτλαντα — **107** τίς ἡ αἰτία τοῦ σχήματος

---

93 Α 160 γαληναίωι δὲ προσώπωι* — **95** 5, 166 Ἠελίου γενετῆρος ἀμέλγεται αὐτόγονον πῦρ 38, 379 ἀντιπόρου Φαέθοντος ἀμέλγετο σύγγονον αἴγλην 40, 391 ὄμπνιον ἀκτήν (ἀλκήν cod.)* 41, 93 Ἠελίου νεοφεγγὲς ἀμελγομένη σέλας αἴγλης 14, 119 οὐρανίου κήρυκος* 47, 455 οὐρανίου μνηστῆρος* — **96** 3, 349 γέρων κυρτούμενος Ἄτλας | Αἰθέρος ἑπτάζωνον ἀερτάζων κενεῶνα 38, 353 ὀκλαδὸν ἐστήρικτο Λίβυς κυρτούμενος Ἄτλας | μείζονα φόρτον ἔχων — **97** 20, 63 u. ö. ἀερτάζων — **98** 2, 460; 36, 219; Apoll. Rhod. II 93 κρᾶτα παρακλίνας* — **99** Θ 85 αὐχένα δοχμώσαντες* Δ 90 αὐχένα δοχμώσαντο — **100** 41, 159 φόρτον ἐλαφρίζει* 29, 178; 30, 102; 36, 108 ἐλαφρίζων* — **102** 12, 7 κάρπιμον ἴχνος ἔκαμψεν* 18, 88 καὶ μόγις ἴχνος ἔκαμψεν* 22, 300 αὐτὰρ ὁ κάμψας | ὀκλαδὸν ἐστήριξεν ἀριστερὸν ἴχνος ἀρούρηι — **103** 40, 364 δίφρον ἀνέλκων* 40, 371 ἵππον ἀνέλκων* — **104** 33, 224 μοχθίζων ἀτέλεστον Triphiod. 125 μοχθίζειν ἀτέλεστα 4, 371 βαρυνόμενον δὲ φορῆα — **105** 37, 362 ἄκρα ποδῶν ῥίζωσε* 47, 657 ὕψωσας δ' Ἰόβακχος ἐὸν δέμας ... ἄπτερος ὑψικέλευθος ἀείρετο 6, 61 δάκτυλα χειρῶν* 22, 303 ὀρθὰ τιταίνων | δεξιτεροῦ ποδὸς ἄκρα πεπηγότα δάκτυλα γαίηι — **106** 6, 15 u. ö. εὔποδι ταρσῶι* vgl. zu 88 — **107** 33, 115 ἀτέρμονος ὅππότε μύθου* 12, 43 ἀτέρμονος ἥλικα κόσμου* — **108** 41, 316 τεῆς ὑπὸ νεύματι βουλῆς* — **109** 22, 302 ταρσοῦ | ἴχνιον ἠέρταζε μετάρσιον* — **111** Δ 116 ἀκροπαγῆ κάμπτουσι συνήορα γούνατα γαίηι — **112** 1, 232 οὐρανίωι κενεῶνι πεπαρμένος ὄρθιος ἄξων | μεσσοπαγής 10, 52 ἰθυντὴς δέ*

γαῖαν ἐπισφίγγων περονήσατο, καὶ πέλεν Ἄτλας
τλητὸν ἔχων καὶ ἄκαμπτον ἀεὶ σθένος ἔμπεδος ἄξων.
115 ἐν δὲ πόλωι πυρόεντι, Νότου παρὰ γείτονι πέζηι,
καὶ τροχαλὴν κρυόεσσαν ἐς ἄντυγα διψάδος ἄρκτου
ἄξονος ἄκρα πέπηγεν· ἀειφανέος δὲ Βορῆος
δεξιὸν ἀστερόεντα πόλον καλέουσι φανέντα
σφαίρης ὑψιπόροιο φαεινομένοις ἐνὶ κύκλοις,
120 καὶ φλογερὴν νοτίην χθαμαλὴν κλίσιν ἄμμορον ἄστρων
λαιήν, κρυπτὰ θέουσαν, ἐφημίξαντο γενέσθαι.
τοὔνεκα νῦν ὁ μέγιστος, ὁ μυρίος ἵσταται Ἄτλας
ἄκρα δύο σκελέων ὑψούμενα νειόθι πήσσων,
φαίνων δεξιὸν ἄκρον ὅλον γυμνούμενον †ἄξων,
125 λαιὸν ἐπικρύπτειν πειρώμενος ὡς ἐν Ὀλύμπωι.
Ἀλλὰ καὶ Ἀντολίης πυριθαλπέος υἱὸς ὁδίτης,
φωσφόρος Ἁρμονίης Φαέθων στήριζε γενέθλην·
καὶ νοερὴν κόσμοιο μέσην ἁψῖδα κομίζων
ζωογόνωι σπινθῆρι περίρρυτα πάντα φυλάσσει.
130 ἔνθεν πρωτογόνοιο νόου κρατέουσα θεμέθλων
σύνδρομος ὑψιμέδοντος, ὅλου κόσμοιο τιθήνη,
μουσοτόκος Σοφίη, καὶ μαρμαρέης σέβας ἄλλης,
τὴν αὐτὴν μεθέπουσαι ἀριστώδινα γενέθλην,
ἄξονι δίσκον ἔθηκαν, ὅπως ῥιζούμενος Ἄτλας
135 μᾶλλον ἀερτάζοι πρόμον αἰθέρος ἀμφιπολεύων,
ἡνίοχον κόσμοιο πολὺ πλέον ἡνιοχεύων.
Καὶ πολυδινήτων ἐτέων αὐτόσπορος Αἰὼν
ἀμφιθαλὴς μορφοῦτο περίδρομον ἐς πόλον ἄλλον,
πατροπάτωρ, περίμετρος ἀλωφήτοισι κελεύθοις,

---

119 φαεινομένοις *Ru:* φαεινομένης — **122** νῦν ὁ *Ru:* νῦν — **135** ἀερτάζοι *Ab:* ἀερτάζει (ἀερτάζηι *verm. Gr*) — **138** ἐς πόλον *Ru:* εὔπολον

---

126 διὰ τί τὸν ἥλιον βαστάζει — **137** περὶ τοῦ Αἰῶνος

---

115 7, 334; 20, 133 παρὰ γείτονι ληνῶι* 20, 176 παρὰ γείτονι βωμῶι* — **116** 2, 17 καὶ ἄντυγα κυκλάδος ἄρκτου* 3, 5 (38, 367); παρὰ κλίμα διψάδος ἄρκτου* — **117** 27, 320 ἀειφανέος σέο λύχνου* — **119** 2, 175 ὑψιπόρων ἴτυν ἄστρων 23, 301 ὑψιπόρους δὲ | ἰχθύας ἀστερόεντας — **120** 27, 100 φλογερῶν ἐπιήρανος ἄστρων 26, 109 ἄμμορον ἠελίοιο καὶ εὐκύκλοιο σελήνης 38, 52 ἄμμορον αἴγλης* (ἄμμορος* oft) — **123** 22, 303 (s. zu 105) Paul. Sil. Amb. 282 ἐπ' οὔδει πυθμένα πήσσει* — **126** 1, 236; 30, 80 πυριθαλπέος* — **130** 7, 111 πρωτογόνου χάεος 11, 87; 17, 41; 20, 93 θεμέθλων* — **131** 37, 354 σύνδρομος ἡνιόχευε 8, 99; 25, 146 σύνδρομον Ἠελίοιο 20, 35 Ἔρις πολέμοιο τιθήνη* 41, 318 βιότοιο τιθήνη* — **132** 38, 146 ἀποθρώισκοντα λοχείης* — **133** 9, 148 ἀριστώδινι θεαίνηι* 18, 124 ἀριστώδινα γυναῖκα* 14, 148 Διὸς εὐώδινα τιθηνήσαντο γενέθλην — **135** 20, 63 ἀερτάζων* 20, 365 πρόμος αἰθέρος εἴκαθεν Ἥρηι* — **136** 24, 267; I 9 ἡνίοχος βιότοιο* 41, 129 ἁρμονίης κόσμοιο φερέσβιον ἡνιοχῆα — **137** 7, 13 (Aion) ἀενάων ἐτέων αὐτόσπορε ποιμήν* — **138** 5, 64; 25, 388 u. ö. περίδρομον*

140 ὃς νοερῆι στροφάλιγγι γονὴν βιότοιο φυλάσσων,
Ἁρμονίης οἴηκα παλινδίνητον ἀείρων,
ποιμαίνει λυκάβαντα δυωδεκάμηνον ἑλίσσων
καὶ χρόνον εἰς χρόνον ἄλλον ἐρεύγεται ἄψοφος ἕρπων.
νῦν δ' ἐπικοσμήσας δολιχόσκιον εἰκόνα μορφῆς
145 σύμβολα πολλὰ φέρων ποικίλλεται· ἐν γὰρ Ὀλύμπωι
φαιδρὸς ἐφεδρήσσει κεχαραγμένος· ἀρτιθαλὴς δὲ
φάρεϊ πορφυρέωι, Τυρίης βλαστήματι κόχλου,
ἀενάου βουβῶνος ἄναξ ἐκάλυψεν ὀπώρην
ἄχρι ποδῶν πυκάσας θαλερὸν δέμας· ἐκ δὲ καρήνου
150 στήθεα γυμνώσας καὶ γαστέρα σήματα φαίνει,
ὅττι γένος περίφοιτον ἀειφανὲς οὐρανιώνων
οὔτε πολυρραφέος μεθέπει σπείρημα χιτῶνος
οὔτε χαμαιγενέων ἐπιδεύεται· ἡμετέρη δὲ
ἔστιν ὀλισθηρὴ μερόπων φύσις, ἔνθεν ἀνάγκηι
155 ὡς χθαμαλὴ χρήϊζεν ἀλεξανέμοιο χιτῶνος·
τοὔνεκα γυμνὸς ὕπερθεν ὑπέρτερα μέτρα φαείνει
ἀσκεπὲς ὕψος ἔχων μελέων· τὰ δ' ἔνερθε καλύπτει
φέγγος ἀποστίλβοντος ὀπιπεύων ἐλατῆρος
νεύμασιν ἀτρέπτοισι· καλυπτομένοιο δὲ μηροῦ
160 δεξιτερὴν ἐπέθηκεν, ὅτι βροτέην ἐπὶ φύτλην
ἀθανάτοις ἐπέοικεν ἀρηγόνα χεῖρα κομίζειν.
καὶ σκαιὴν παλάμην ὑψούμενος ἄσπετος Αἰὼν
παλλομένην ἐτίταινεν ἐς αἰθέρα δάκτυλα κάμπτων,
φάρεος ἄκρον ἔχουσαν ἐπήορον· ἰσοπαλὴς γὰρ
165 δάκτυλος, ὃν καλέουσιν ἰσόρροπον ἔμμεναι ἄλλων,
τετράδα καμπτομένην ἑτέρων ἔσφιγξεν ἑλίξας,
δεσμῶι ἀναγκαίωι μεμερισμένα δάκτυλα βάλλων,
ὅττι πολὺ σκηπτοῦχος ὑπέρτερος εἰς σθένος ἄλλων,

---

141 *nachgetragen (Seitenschluß)*; ποιμαίνει *nach* ἀείρων *wiederholt* — 159 ἀτρέπτοισι *Ab*: ἀστρέπτοισι — 163 κάμνων (πτων *übergeschrieben*) — 166 τετράδα *Ru*: τετράδι

---

165 ὁ ἀντίχειρ

---

141 **15**, 240 ὄμμα παλινδίνητον 2, 314 καὶ μογεροῖς ὤμοισι παλινδίνητον ἀείρων 38, 156 Ὠκεανὸς Φαέθοντα παλινδίνητον ἀείρων — **142** **38**, 114; **40**, 372 λυκάβαντα δυωδεκάμηνον ἑλίσσων* — **143** **2**, 4; **40**, 478 ἄψοφος ἕρπων* — **146** **11**, 85 ἀρτιθαλῆ — **150** **19**, 279 ἐς ἠέρα γαστέρα φαίνων — **152** **23**, 199 πολυρραφέων ... πεδίλων* — **156** **7**, 72 ὑπέρτερα θέσφατα φαίνων — **157** **35**, 202 ἀσκεπὲς αἰδομένη δέμας* — **158** **12**, 8 πυριγλήνου δ' ἐλατῆρος* (Helios) — **159** **5**, 327; **36**, 418 νεύμασιν ἀτρέπτοισι* — **160** **16**, 221 μετὰ βροτέην τάχα φύτλην* **47**, 692 βροτέης ἀπὸ φύτλης — **161** Anth. Pal. I 29 ἀρήγονα χεῖρα τιταίνοι* — **163** **37**, 601; **48**, 157 δάκτυλα κάμψας* — **165** Hom. N 631 ἦ τέ σέ φασι περὶ φρένας ἔμμεναι ἄλλων* — **167** **15**, 97 περὶ κροτάφοισι πεπηγότα δάκτυλα βάλλων*



καὶ νόον ἀμφιέπων οἰκτίρμονα φοιτάδι κόcμωι
170 πλαζομένην ἔcτηcεν ὅλην φύcιν ἅρπαγι ῥυθμῶι
ἐν ξυνοχῆι cοφίηc ἐcπαρμένα πάντα φυλάccων,
ξυνὸν ἐπιρρώcαc πεφυλαγμένον αὐχένα κόcμου.
καὶ τότε φᾶροc ἔδειξεν, ἐπεὶ βιότοιο πορείη
τρηχαλέη βαρύμοχθοc ἀέξεται, αὐτὰρ ἀνίηc
175 cκαιὸν κέντρον ἔην καὶ κάρχαρον εἰc φρέναc ἕρπει·
τοὔνεκα φῶταc ἔοικεν ἐc οὐρανὸν ἐλπίδι βαίνειν
καὶ θεὸν ὑψιμέδοντα γαλήνιον ἐc νόον ἕλκειν,
ὄφρα βαρυτλήτων ἀχέων ξύcαντεc ἀνάγκην
πευκεδανοῦ βιότοιο παραπλώωcι κελεύθουc.
180 Καὶ βρέφοc Ἕcπερον εἶδον, ὃc ἄγγελόc ἐcτιν ὀμίχληc
ἠελίου δύνοντοc ἐπὶ κλίcιν ἠριγενείηc.
αὐτὰρ ὁ μαρμαίρων ἀκρέcπεροc ἔρχεται ἀcτήρ
οὐρανὸν αἰγλήεντα διαυγέα πρῶτα χαράccων·
νῦν δὲ μεταcτήcαc δέμαc αἰόλον ἠρέμα δύνει
185 δόχμιοc ὀρθοκάρηνοc ὀλιcθαίνων ἀπ' Ὀλύμπου,
λαμπάδα νυκτιχόρευτον ἐπικλίνων ὑπὸ γαῖαν.
Καὶ δρόμοc ἀζαλέηc ἑπτάcτερόc ἐcτιν Ἁμάξηc,
ἥτε πόλον κάμπτουcα καὶ ἄξονα, γείτονα πόντου,
τὴν αὐτὴν ἐπὶ νύccαν ἔχει cτροφάλιγγα κελεύθου
190 ἄβροχοc ἀcτυφέλικτον ἑλιccομένη περὶ κέντρον.
ἀλλὰ παλαιγενέων ἐγκύμονα βίβλον ἀφάccων,
ἐν φρενὶ μυριόκυκλον ἀνιχνεύων ὁδὸν ἄcτρων
καὶ πόλον ἀcτροχίτωνα καὶ ἀπλανέαc καὶ ἀλήταc,

---

174 ἀνείηc — **175** ἔην: ἐὸν *verm. Ru:* — **177** θεὸν *aus* δεὸν — **178** ἀχέωc

---

173 ὃ ἔχει ἐπὶ τῆι ἀριcτερᾶι — 180 περὶ τῆc Ἑcπέραc (*Innenrand:* Ἑcπέραc) — 187 περὶ τῆc Ἄρκτου

---

169 10, 287 ὥc ὁ μὲν ἀμφιέπων* 15, 244 καὶ νέοc ἀμφιέπων* s. zu 48 und 90 — **170** 18, 90 πλαζομένην ἑλικηδὸν ἑὴν ἐτίταινεν ὀπωπήν 17, 28 διδυμάονι ῥυθμῶι* Κ 47 ἅρπαγι λαιμῶι — **172** 1, 350 πεφυλαγμένον ἅμμα κορείηc* 41, 38 μεcημβρινὸν αὐχένα γαίηc* — **174** 5, 469 βαρύμοχθε* 42, 160 βαρύμοχθον* — **177** Ε 86 u. ö. ὑψιμέδοντα τοκῆα Ι 127 δὸc, τέκοc, ὑψιμέδοντι θεῶι χάριν* Anth. Pal. I 93 ἀγήραον ἐc βίον ἕλκειν — **178** 24, 190 βαρυτλήτων δὲ γυναικῶν Leontios APlan. 245 ἀπέληξε βαρυτλήτων ὀδυνάων — **179** Emped. fr. 115, 8 D. ἀργαλέαc βιότοιο μεταλλάccοντα κελεύθουc Paulus Sil. 861 παραcτείχοντα κελεύθοιc* — **180** 26, 145 Ἕcπεροc, ἑcπομένηc λιποφεγγέοc ἄγγελοc ὄρφνηc — **181** 6, 222 νιφόεccαν ὑπὸ κλίcιν Αἰγοκερῆοc* Dion. Perieg. 1095 ἤτοι μὲν δύνοντοc ἐπὶ κλίcιν ἠελίοιο — **182** Krinagoras APal. VII 633 ἀκρέcπεροc ἀντέλλουcα Μήνη — **183** Ap. Rhod. 4, 615; Triphiod. 515 οὐρανὸν αἰγλήεντα* — **184** 5, 494; 25, 405 δέμαc αἰόλον* — **185** 6, 242 δόχμιοc* (zu 31) — **186** 12, 391 λαμπάδα νυκτιχόρευτον — **188** 17, 392 παρὰ γείτονι πόντωι* 1, 286 ἐλούcατο γείτονι πόντωι* — **189** 1, 497; 38, 237 τὴν αὐτὴν περὶ νύccαν* — **190** 23, 295 ἄβροχον ὁλκὸν ἁμάξηc — **191** 11, 369 παλαιγενέων μερόπων* 4, 438; 8, 218 ἔγχοc ἀφάccων* 10, 61 ἄκρον ἀφάccων* Paulus Sil. 790 καθαρῆc ἐγκύμονα ῥήτρηc | βίβλον — **193** 40, 422 εἴρετο δ' ἀcτροχίτωνα* (= Dionysos) 6, 69 καὶ ἀπλανέαc καὶ ἀλήταc*

ἀρκτώιης ἐνόηςα πολύςτροφον ὁλκὸν ἀπήνης,
195 ὅττι φαεινομένους φύςις ἄςπορος ἄμμιγα παύροις
ἀςτέρας εἰς ἓν ἄγειρεν ἀλήμονας εἰς ῥάχιν ἄρκτου,
ἀπλανέας ςτήςαςα Βορειάδος ἐγγύθι νύςςης.
πρῶτος μοῦςαν ἔδειξε καὶ Ἑρμάωνος ἀκούει,
δεύτερος ἀρςενόθηλυς ἀγαλλομένης Ἀφροδίτης,
200 καὶ τρίτος Ἠέλιος, φαεοςφόρος Ἠριγενείης,
τέτρατος αἰολόβουλος ἔην Κρόνος ἠρέμα φαίνων,
πέμπτος Ζηνὸς ἔλαμψε καὶ ἀντία πατρὸς ὁδεύει,
ἕκτος χιονέης διχομήνιδός ἐςτι Cελήνης,
ἕβδομος ἀςτερόπυρςος Ἄρης δορίτολμος ἐτύχθη.
205 Ἀλλὰ φάος Φαέθοντος ἀπαυγάζουςα Cελήνη
ἀργυφέη λάμπουςα χαράςςεται· ἐν παλάμηι δὲ
θῆλυν δίςκον ἔχουςα καταντίον ἄρςενος αἴγλης
μαρμαρυγὴν ἥρπαξεν· ἀπ᾽ αὐτογόνου δὲ λοχείης
πληςιφαὴς ἥβηςεν ἐϋτροχάλοιςι προςώποις.
210 καὶ Φαέθων μαίωςε καὶ εἰς διάμετρον ὁδεύων
Μοιράων ἐνόηςε ταλαντεύουςαν ἀνάγκην,
ἐκ δεκάτης ὁρόων τετελεςμένον αὐχένα πέμπτης,
καὶ νυχίης ἔπληςεν ἀμήτορος ὄμμα Cελήνης.
ἡ δὲ τιταινομένη, τροχαλὴν ςπεύδουςα πορείην,
215 ζώνης κυρτὰ μέτωπα μετήιε γείτονα γαίης.
καὶ δρόμον ἰςοκέλευθον ὀπιπεύουςα τοκῆος,
παρθένος ἀντιπρόςωπος ἐλαύνεται οὐδ᾽ ἀπολήγει
λοξὰ παραΐςςουςα· φιλαγρύπνοιο δὲ κούρης

---

198 ἔδειξεν — 206 ἀργυφέη *Gerhard:* ἀργεννὴ — 211 ἐνόηςεν — 214 τιταινομένη *am Rande,* πιαινομένη *im Text*

198—204 α β γ δ ε ς ζ — 204 (*statt* 203) περὶ τῆς Cελήνης

---

194 5, 122 ἀρκτώιης ἀνέτελλε Δράκων ὁμόφοιτος Ἁμάξης 33, 277 ὁλκὸν ἀκάνθης — **195** Apoll. Rhod. I 573 ἄμμιγα παύροις | ἄπλετοι* Apoll. Rhod. II 985 ἀμφαδὸν ἄμμιγα παύροις* — **196** N 190 εἰς ἓν ἀγειρομένων 1, 231 ἀντιπόρους δ᾽ ἐκίχηςαν ἀλήμονας* 42, 131; A 61 εἰς ῥάχιν ὕλης* 38, 279 ὑπὲρ ῥάχιν αἰγοκερῆος — **197** 38, 406 ὑψιπόροιο Βορειάδος ἔγγυθι νύςςης* — **199** 20, 75 ἀγαλλομένην ἔτι Λητῶι* 21, 300 ἀγαλλομένωι Διονύςωι* — **201** 37, 662 ἠρέμα βαίνων* — **203** 22, 158 χιονέηι ςέλας ἶςον ἀκοντίζουςα Cελήνηι 10, 180 ἄχνοα χιονέης ἐχαράςςετο κύκλα παρείης — **206** (3, 383 ἀργεννήν*) — **207** 2, 353 ἀλλὰ ςυνάψω | ἄρςενι θηλυτέρην 3, 303 ὥπλιςεν ἄρςενι φύτληι | θῆλυ γένος 35, 203 ἅζετο θῆλυς ἐοῦςα λελουμένον ἄρςενα κούρη 2, 385 Κρονίδαο καταντίον — **208** 40, 355; 40, 414 μαρμαρυγήν* 23, 258 αὐτογόνωι ςπινθῆρι λοχεύετο δουράτεον πῦρ — **209** 38, 232 πληςιφαὴς ἤςτραπτε 41, 342 πρῶτος ἐυτροχάλοιο φερώνυμός ἐςτι Cελήνης — **210** 40, 375 μαῖα ςοφῆς ὠδῖνος (Helios) — **211** 38, 271 νύκτα ταλαντεύουςαν ἰςόρροπον ἠριγενείηι — **213** 2, 189 καὶ νύχιοι λαμπτῆρες ἀκοιμήτοιο Cελήνης 40, 375 ἀμήτορος εἰκόνα Μήνης* 32, 95 βοώπιδος ὄμμα Cελήνης* — **214** T 67 ἦν δὲ τιταινομένη* — **216** Hom. P 565 οὐδ᾽ ἀπολήγει — **218** 48, 341 λόξα δε παπταίνουςα* 14, 291 u. ö. φιλαγρύπνωι(-ων)*

ὠκυτέρηι μάςτιγι τινάςςεται ὁλκὸς ἀπήνης.
220 ἀλλ' ὅςον ἐγγὺς ἄναςςα παρ' ἴχνια πατρὸς ὁδεύει,
τοςςάτιον μινύθουςα καλύπτεται· ὡς δ' ἀποβαίνει,
δίςκον ἀποςτήςαςα ςέλας κατὰ βαιὸν ἀέξει.
ὡς δὲ τανυομένης ἑλικώπιδος αἰθέρι Μήνης
φᾶρος ἔην ἐπίκυρτον ἐπὶ πλοκάμους, ἐπὶ κόρςην.
225 Καὶ χρόα κουφίζοντο γαληνιόωντες Ἀῆται
τέςςαρες, ἀςταθέεςςιν ὁμοκλήςαντες Ἀέλλαις,
ταρςὰ ποδῶν πτερόεντα μετοχμάζοντες ὀπίςςω,
καὶ κεφαλὴν πτερόεςςαν ἀνηιώρηςαν ἀπειλῆι,
Εὖρος ὁμοῦ Ζεφύρωι, Βορέης, Νότος, ἄμμοροι αὔρης,
230 ἂψ ἀναςειράζοντες ἀγήνορας ἄρςενας ἵππους
φαιδρὰ φαληριόωντας ὅλην χιονώδεα χαίτην.
ὡς δέ τις ἱππεύων τετράζυγον ἄντυγα δίφρου
ἀμφιθέει καμπτῆρα διάςςυτος· ἐξαπίνης δὲ
μάρψας ἡνία θῆκεν ἐς ἰςχία καὶ μέςα νώτων
235 καὶ ςθένος εἱλίςςων πεφορημένος αὖτις ὀπίςςω
κλινομένων μελέων ἐβιάζετο θυιάδας ἵππους
καὶ πολὺς ὀκλάζων ἐριαύχενας εἴρυςε πώλους·
οἳ δὲ θυελλήεςςαν ἐπιςτήςαντες ἀνάγκην
ἱςτάμενοι ςκιρτῶςι μεμηνότες· ἔξοχα δ' ἄλλων
240 δεξιὸς ἀςθμαίνων καὶ ἀριςτερὸς ὠκέϊ δίνηι
ἀμφότεροι θρώςκουςι παρηορίηιςι δεθέντες —
τοῖοι νῦν τελέθουςιν ἀμιλλητῆρες ἀέλλης,
ἄζυγες ἀςπαίροντες ἐπειγομένηιςι κελεύθοις,
ἄπνοον ἀςθμαίνοντες· ἀελλήεντι δὲ ταρςῶι
245 κινύμενοι μίμνουςι καὶ ὁ δρόμος ἵςταται ἕρπων,
ψευδαλέον κίνημα νόθοις ποςὶν ὄρθια τείνων.

---

219 μάςτιγγι — **221** τοςςατίων — **224** φᾶρος *Ru:* φάρον — **230** ἀναςειράζοντες *Ru:* ἀναςειράζοντας — **236** θειάδας (υ *supra* ει) — **243** ἐπειγομένοιςι (η *supra* οι)

---

225 περὶ τῶν τεςςάρων ἀνέμων καὶ τῶν ἵππων αὐτῶν

---

225 ff 39, 377 καὶ πιςύραις κατὰ πόντον ἐφιππεύοντες ἀέλλαις κύματα πυργώςαντες ἐθωρήχθηςαν ἀῆται — **226** 8, 140 ςύμπλοος ἀςταθέεςςιν ἐνήχετο χηλὸς ἀήταις 47, 358 ἀςταθέεςςι ςυνιππεύοντα θυέλλαις — **227** 1, 48 μετοχμάζων δε γυναῖκα* — **228** 43, 273 προχέων πλήξιππον ἀπειλήν* 10, 362 νῶτον ἀνηιώρηςεν 32, 115 ἀνέκοψεν ἀπειλῆι* — **230** 38, 242 ἂψ δ' ἀναςειράζοντες* 40, 148 ἂψ ἀναςειράζουςα* 37, 294 ἵππος ἀγήνωρ — **232** 43, 270 ὡς δέ τις ἱππεύων ἐλατὴρ ὑπὸ κυκλάδι τέχνηι 2, 422; 6, 233 τετράζυγι δίφρωι 14, 269 ἄντυγι δίφρου* — **237** 43, 274 (vgl. zu **232**) ὀκλάζων ἐπίκυρτος — **238** 37, 189 πρηΰνων ἀνέμοιο θυελλήεςςαν ἀνάγκην — **240** 10, 402 ὠκέϊ ταρςῶι* — **241** 2, 191 πύκνα διαθρώςκοντες* — **242** 6, 12 ἀμιλλητῆρας Ἐρώτων* 19, 63 ἀμιλλητῆρας ἀέλλης* — **244** 17, 197 ἀελλήεντι δὲ τάρςωι — **246** 42, 129 ψευδάλεον μίμημα 5, 233 ὄρθια λοξοκέλευθον ἐπὶ δρόμον οὔατα τείνων





Καὶ ταναὸς Βορέης μυκήτορα κόχλον ἀείρων
εἰλιπόρωι στροφάλιγγι θυελλοτόκοιο πορείης
δεξιτερὴν ἐτίταινε, καὶ ἡνία καρτερὰ cύρων
250 ἱπταμένους ἀνέκοψεν ἐπεccυμένου πόδας ἵππου.
καὶ λοφιὴν κύρτωcε καὶ αὐχενίην τρίχα πῶλος
δόχμιος ὀκλάζων, βραδυπειθέα γούνατα cύρων
οὐκ ἐθέλων ἔcτηcε, μόλις γόνυ γουνὸς ἀμείβων,
νωθρὰ παραcτείχων· Βορέης δ᾽ ὑπεcύρετο cύρων.
255 Καὶ Ζέφυρος δόχμωcεν ὀπιcθοτόνου γένυν ἵππου
ψυχρὸν ἐφαπλώcας δολιχὸν cθένος· ὑψιτενὴς δὲ
χερcὶ χαλινοφόροιcι ταθεὶς ἔcφιγξεν ἱμάντας.
καὶ κεψαλὴν ἔκλινε καὶ αὐχένα πῶλος ἀλήτης
λοξὸν ἐπιcτρέψας βεβιαcμένον ἅρπαγι ῥιπῆι.
260 Καὶ προτενὴς πάλιν Εὖρος ἀνακρούων θράcος ὁπλῆς
ὠκὺν ἀερcιπόδην ἀνεcείραcε πῶλον ὀρούcας.
Ἀλλὰ Νότος μόχθηcε φορεύμενος αἴθοπι κέντρωι·
καὶ γὰρ ἀγηνορέων τροχαλὸν cκίρτημα τινάξας,
ταρcὸν ὀπιcθιδίων cκελέων διδυμάονα πήccων,
265 προcθιδίους ὤρθωcεν ἀνυψώcας πόδας ἵππος
θερμὸν ἀερτάζων δέμας ὄρθιον· ἠερίην δὲ

---

247 τάναϊc (ὸc übergeschrieben) *im Text,* ταναὸc *am Rande* — 250 ἐπεccυμένου *Ru:* ἐπ᾽ ἐccυμένους — 253 οὐκ ἐθέλων ἔcτηcε: οὐκ ἐθέλων δ᾽ ἔcτηκε *verm. Gr* — 258 ἀλήτης *Fr (vgl. II 15, 193):* ἀήτης (ἀήτηι *verm. Gr*) — 266 ἀερτάζων

---

247 Βορρᾶc — 248 περὶ τοῦ Βορρᾶ (*verschrieben* βαρρᾶ) — 254 περὶ τοῦ Ζεφύρου (*Innenrand* Ζέφυρος) — 260 περὶ τοῦ Εὔρου (*Innenrand* Εὖρος) — 262 περὶ τοῦ Νότου (*Innenrand* Νότος)

---

247 43, 72 μυκήτορι κόχλωι — **248** 19, 277 καὶ βαλίηι στροφάλιγγι παλιννόcτοιο χορείης 28, 256 θυελλοτόκοιο θαλάccης — **250** 30, 70 ἑcπερίους δ᾽ ἀνέκοψεν* 37, 258 ἑὴν ἀνέκοψεν ἐρωήν 6, 117 ἱππηδὸν ἐπεccυμένων* — **251** 6, 7 αὐχενίης ... βόcτρυχα χαίτης 20, 119 αὐχενίων πλοκάμων — **252** 37, 251 δόχμιος ὀκλάζων* 1, 52 δόχμιος ὀκλάζων, κεχαλαcμένα νῶτα τιταίνων, | Εὐρώπην ἀνάειρε 35, 354 βραδυπειθέα* 4, 313 βοὸς βραδυπειθέϊ χηλῆι 2, 225 ἀπειθέα γούνατα cύρων* — **253** Hom. Λ 547; 28, 58 ὀλίγον γόνυ γουνὸς ἀμείβων* — **255** 19, 275 ὀπιcθοτόνωι δ᾽ ὑπὸ τέχνηι* 15, 147 χεῖρας ὀπιcθοτόνους 37, 302; 326 ἐπιcφίγγων γένυν ἵππων* — **256** 12, 276 χεῖρας ἐφαπλώcας* 15, 9 cτῆθος ἐφαπλώcας* 2, 165 u. ö. ὑψιτενής 40, 453 ὑψιτενὲς δὲ | cφιγγόμενον δεcμοῖcι μέcον ξύλον ὄρθιον ἔcτω — **258** 48, 610; Τ 160 καὶ κεφαλὴν ἔκλινεν* 6, 266 κάπρος ἀλήτης* 8, 157 υἱὸς ἀλήτης* u. ä. oft — **260** 22, 310 ἀνακρούcας γένυν ἵππου* — **261** 10, 401 Κιccὸς ἀερcιπόδης 33, 278 καί τις ἀερcιπόδης ἐλέφας 12, 127 ἀνεcείραcε πένθιμον ὕδωρ* 11, 67 θηρὸς ἐπειγομένης βλοcυρὴν ἀνεcείραcε χαίτην — **262** 5, 511 ὀξέϊ κέντρωι (s. zu 5) 5, 169 αἴθοπι κόcμωι Λ 13 αἴθοπι νούcωι — **263** 37, 698 Γ 170 ἀγηνορέων — **264–267** 1, 314–318 οἰcτρηθεὶς δ᾽ ἀνέπαλτο καὶ ὄρθιος ὑψόcε βαίνων, | cτηρίξας ἀτίνακτον ὀπιcθιδίου ποδὸς ὁπλὴν | προcθιδίους προβλῆτας ἐκούφιcε γούνατα πάλλων | καὶ λόφον ἠιώρηcεν, ἐπ᾽ ἀμφοτέρων δέ οἱ ὤμων | ἀμφιλαφὴς δεδόνητο παρήορος αὐχένι χαίτη — **265** 5, 422 προcθιδίους cκοπίαζε πόδας 37, 384 κεκλιμένων ὤρθωcε δέμας κεκονιμένον ἵππων 17, 389 χειρὶ λαβὼν ὤρθωcε — **266** 13, 284 θερμὸν ἀκοντίζοντα

ἐντροπαλιζομένην μελέων ἀνεσείσατο χαίτην.
ἀλλὰ Νότος κοτέων, μεθέπων σφριγόωσαν ἀπειλήν,
ἀμφιλαφὴς ἑκάτερθεν ἀκοστήσαντα χαλέπτων,
270 μόχθον ἔχων ἀτέλεστον ἀμοχθήτων ἀπὸ γυίων,
εὖ διαβὰς σθένος ὦρσε καὶ εἴρυσε πῶλον ἀνάγκηι.
Καὶ σέβας ἀρχεγόνοιο φαείνεται Ὠκεανοῖο,
ὃς ῥόον αὐτοέλικτον ἀεὶ στεφανηδὸν ἑλίσσων
δινωτὸν περὶ γαῖαν ἄγει κυκλούμενον ὕδωρ
275 καὶ χθονὶ καχλάζων ἀντίστροφον οἶμον ὁδεύει.
καὶ πυρὸς ἡνιοχῆα μεταστείχοντα δοκεύων,
Ἠέλιον σπινθῆρας ἀκοντίζοντα νοήσας
ἀκροφανὴς θάμβησε, καὶ ἰκμαλέης στατὸν ἅλμης
τεμνομένου ῥοθίοιο διασχίζων κενεῶνα
280 ἀκροκελαινιόων ὑψούμενον ἔδρακε φέγγος,
ταῦρον ὁμοῦ καὶ κῆτος ἔχων ἡγήτορας οἴμης·
καὶ δροσερὴν στορέσας λασιότριχα κυκλάδα χαίτην
ἀμφελελιζομένην ὑγρόχροος ὑψόθι νώτου
αὐτοβαφὴς ὑψοῦτο κερασφόρος· ἀσμαράγωι δὲ
285 χείλεϊ σιγαλέωι τανυηκέα πῆχυν ἀείρων,
πήξας δάκτυλον ἄκρον ἐθέλγετο θαῦμα κεράσσας.
κεκλιμένος δὲ γέρων ἀντώπιον ὄμμα τανύσσας,
εἰσορόων ἀκτῖνας ἐπεστηρίζετο ταύρωι,
ὑγροπόρου λοφιῆς δεδραγμένος· ἄκρα δὲ χειρὸς

---

273 ὃς *am Rande*, ὡς *im Text* — 274 δεινωτόν — 286 δάκτυλος (darüber γ) — 287 δ᾽ ὁ (darüber δὲ)

---

272 περὶ τοῦ Ὠκεανοῦ καὶ τῶν σὺν αὐτῶι (*und* Ὠκεανοῦ)

---

267 Hom. Φ 492; 37, 333 ἐντροπαλιζομένην* — **268** 37, 333 (vgl. zu **267**) μεθέπων γελόωσαν ὀπωπήν* 43, 273 προχέων πλήξιππον ἀπειλήν* — **269** 35, 211 ἀμφιλαφὴς κυκλοῦτο* 2, 173 ἀμφιλαφὴς πεφόρητο* — **271** Hom. Μ 458 εὖ διαβάς* — **272** 40, 550 ἀρχέγονος δὲ Ὠκέανος — **273** 1, 495 καὶ στέφος αὐτοέλικτον* Ε 23 αὐτοέλικτον ἰδὼν κυρτούμενον ὕδωρ* 44, 107 στεφανηδὸν ἑλίξας — **274** 1, 497 τὴν αὐτὴν περὶ νύσσαν ἄγειν κυκλούμενον ὕδωρ 20, 336 κυκλούμενον ὕδωρ* — **275** 2, 127 συνέμπορον οἶμον ὁδεύσω* 10, 102 μετάρσιον οἶμον ὁδεύοι Η 139 ἀνέμβατον οἶμον ὁδεύειν — **277** Υ 56 χιονέους σπινθῆρας ἀκοντίζοντα χιτῶνος — **278** 10, 185 ἀκροφανὴς ἀνέτελλε* — **279** 30, 35 ἀνασχίσσαι κενεῶνα* 3, 350 αἰθέρος ἑπτάζωνον ἀερτάζων κενεῶνα — **280** Hom. Φ 249 ἀκροκελαινιόων* — **281** 5, 120 Κάδμον ὁμοῦ καὶ Ζῆνα — **282** 2, 613 ὀφιώδεϊ κυκλάδι χαίτηι* — **283** 6, 185 ἀμφελελιζομένης λασιότριχος ὕψοθι νώτου — **284** 1, 65 ξεῖνον ἰδὼν πλωτῆρα κερασφόρον· ἀκροβαφῆ δὲ | ὁλκάδα ταῦρον ἔχουσα 30, 123 αὐτοβαφῆ* — **286** 37, 273 δάκτυλον ἄκρον ἔσειεν 46, 131 ἐπὶ χθονὶ δάκτυλα πήξας Ζ 53 θαῦμα νοήσας* 38, 72 θαύματι χάρμα κέρασσεν — **287** 4, 248; 25, 408; 42, 40 ἀντώπιον ὄμμα τιταίνων* 43, 142 δόχμιον ὄμμα τανύσσηι — **288** 19, 270 ἐπεστηρίζετο ταρσῶι* 36, 231 ἐπεστηρίζετο γαίηι* — **289** 23, 182 ὑγροπόρους δὲ λέοντας* 11, 55 ὑγροπόρωι* 1, 50 ὑγροπόρος βοῦς | κυρτὸν ὑποστορέσας λοφίην ἐπιβήτορι κούρηι 20, 119 αὐχενίων πλοκάμων δεδραγμένος

290 λαιῆς μοῦνον ἔδειξεν· ἀτεκμάρτοιο δὲ ῥείθρου
πηδάλιον κούφιζε παρήορον· ἐκ δὲ καρήνου
κυρτωθεὶς ὑπέροπλος ἀνέσσυτο ταῦρος ἀγήνωρ,
ἀενάωι μυκτῆρι πολυσταγὲς οἶδμα κομίζων,
κρουνηδὸν προχοῆς διδυμάονα ῥοῖζον ἰάλλων,
295 γαστέρος ἀφράστων ὑδάτων σήραγγας ἀνέλκων·
καὶ πταρμὸν κελάδοντα διαθρώσκοντα τινάξας
ὀμβρηρὴν πελάγεσσιν ἀνερροίβδησεν ἐέρσην.
καὶ γραπτὸν πέλε κῆτος· ἀνοστήτου δὲ γενείου
οἶστρον ἀπειλητῆρα χανὸν σπήλυγγος ἐναύλων
300 φρικαλέων ὤϊξε σεσηρότα πορθμὸν ὀδόντων,
γείτονος ἀσθμαίνοντος ὀπιπεῦον βοὸς εἶδος,
ταυρείης στυγέον ταναὴν γλωχῖνα κεραίης.
Οὐδὲ Βυθὸς κερόεις ἀπανήνατο θάμβος ἀέξειν·
ἀλλὰ μελαινομένης σταθερῆς ἁλὸς ἄκρα χαράξας,
305 κλυζομένην ἑκάτερθεν ἐν ὕδασι γαστέρα τείνων,
βυσσόθεν ἤερθη δεδοκημένος εὐφαὲς ὄμμα
καὶ παλάμηι θαύμαζε. φύλαξ δέ τις Ὠκεανοῖο
Ἀγγελικῆς στρατιῆς πτερόεις ἀνέτειλεν ἀβύσσου
υἱέος οὐρανίου τεκμήρια χειρὶ κομίζων,
310 ἀρρήτου σοφίης νοερὸν ξύλον ἔμφρονος ὄζου.
ἄρτι δὲ κυμαίνοντος ἔχων ῥόον Ὠκεανοῖο
ὑψιφανής, στέφος ὑγρὸν ἀεὶ χθονὸς ἡνιοχεύων,
χεῖρα παρακρεμάσας, ἠσπάζετο φέγγος Ὀλύμπου
καὶ πτέρυγας συνάειρε μετάρσιος. — Ἀλλ' ἀπὸ ῥείθρου
315 ὄρθριος Ἠριγένεια δυωδεκάωρος ὁδεύει,

---

290 μόνον — 296 σπαρμόν (πτ supra) — 299 χανὸν *Ab*: χανὼν — 300 προθμόν — 302 ταυρείης *Ru*: ταυρείην — στυγέον *Ab*: στυγέων — 308 στρατείης

---

292 περὶ ταύρου — 297 περὶ κήτους — 303 περὶ Βυθοῦ — 308 περὶ Ἀγγέλου — 315 περὶ Ἡμέρας καὶ Ὡρῶν

---

290 13, 537 ἀτεκμάρτοιο θαλάσσης* 3, 213 ἀτεκμάρτου νιφέτοιο* — **291** 1, 68 πηδάλιον κέρας ἔσχε* — **292** 37, 294 ἵππος ἀγήνωρ* — **293** 37, 295 διχθαδίωι μυκτῆρι πολυσταγὲς οἶδμα κομίζων — **294** 23, 282 καὶ ῥόον ἀενάων στομάτων κρουνηδὸν ἰάλλων 26, 204 ἀνεμώδεα ῥοῖζον ἰάλλων — **295** s. zu 105 — **297** 13, 523 ὀμβρηροῖς πελάγεσσι χέων ὑψίδρομον ὕδωρ — **298** 35, 65 ἐξ Ἀίδος ζώουσαν ἀνοστήτοιο σαώσω Ε 109 ἀνοστήτων ἀπὸ τύμβων* — **299** 21, 68 δοῦπον ἀπειλητῆρα 29, 303 μῦθον ἀπειλητῆρα χέων 2, 451 ἑλὼν σπήλυγγας ἐναύλων — **300** 6, 183 φρικάλεον βρύχημα σεσηρότι μαίνετο λαιμῶι 25, 507 χάσματι λυσσήεντι πύλας ὤιξεν ὀδόντων 25, 483 πολύστιχον ὄγμον ὀδόντων 4, 139 τὸ δὲ στόμα πορθμὸν Ἐρώτων* — **302** 40, 378 ταυρείην ἐπίκυρτον ἀολλίζουσα κεραίην 36, 192 καὶ βοὸς εἰσορόων βλοσυρῆς γλωχῖνα κεραίης — **303** 19, 291 καὶ βυθὸς ἰχθυόεις* Μ 155 πίστιν ἀέξειν — **304** 10, 404 ἄκρα χαρασσομένοιο — **305** 39, 12 ἐν ὕδασι δίφρον ἐλαύνων* 19, 279 ἐς ἠέρα γαστέρα τείνων* — **308** Α 212 ἀγγελικῆς τε φάλαγγος* — **309** Γ 97 υἱέος ὑψίστοιο* Α 216 υἱέος ἀνθρώποιο Θ 138; Λ 147 οὐρανίοιο θεοῦ — **311** 32, 8 ῥόον ... Ὠκεάνοιο — **313** Hom. Ν 595 χεῖρα παρακρεμάσας*

Ἠελίου λάμποντος ὁμόδρομος· ἱσταμένη δὲ
ἀργυφέη πτερόεσσα χαράσσετο σύνδρομος Ὥραις,
καὶ διδύμους γλαγόεντας ἐπισφίγγουσα φυλάσσει
μαζοὺς ἀμφιέλισσα περίτροχος ἅμματι μίτρη.
320 ἡ δὲ τιταινομένη μηκύνεται ἀργέτις Ἠώς,
καὶ θαλεροὺς γύμνωσε βραχίονας· ἀλλομένη δὲ
δεξιτερῆι φαέθουσαν ἀνηέρταζεν ἱμάσθλην,
καὶ δρόμον Ὡράων ἑξάζυγον ἡνιοχεύει
πρωτοφανεῖς ἐλάουσα συνήθεας· αἱ δὲ ταθεῖσαι
325 παρθενικοῖς μίτρωσαν ἐνὶ στήθεσσιν ἱμάντας,
καὶ ζυγὸν ὀρθὸν ἔχουσι σελασφόρον αὐχένι κοῦραι
χερσὶν ἐπισφίγγουσαι· ἐπειγομένοιο δὲ ταρσοῦ
ἔκταδὸν ἀΐσσουσι καὶ ἠερίῃσι κελεύθοις
ἱπτάμεναι προθέουσιν ὁμόζυγες· ἀρχομένη δὲ
330 πρώτη ἀναθρώσκουσα λιπόσκιος ἐγγύθεν ὄρφνης
ἀκροφαὴς δροσόεσσα χαράσσεται ὄρθριος Ὥρη,
λείψανα νυκτὸς ἔχουσα μεμιγμένα φέγγεσιν ἠοῦς,
λεπταλέον λεύσσουσα, καὶ ἀμφιλύκη τις ἐτύχθη
ὑγρὸν ἐπιστείχουσα φερέσταχυν ὁλκὸν ἐέρσης.
335 τοίη μὲν τελέθεσκεν· ὅσον δ' ἐπὶ βαιὸν ὁδεύεις
σχῆμα κασιγνήτης ἑτέρης βλεφάροισι δοκεύων,
φαιδρότερον τῆς πρόσθεν ὀπιπεύεις τύπον αἴγλης,
μαρμαρυγὴν Φαέθοντος ἀμελγομένης πλέον Ὥρης.
ἀλλὰ μεσημβρίζουσα φιλεύδιος εὔλοφος ἔστη
340 ἕκτη μειδιόωσα γαλήνιον, αἴθοπι ῥιπῆι
ἠέρος ὕψος ἔχουσα, πυριβλήτοισι προσώποις·
καὶ φλογερῶι σπινθῆρι κατάσχετος Ἠριγενείης

---

319 μίτρη *Ab:* μίτρηι — 321 ἀλλομένη: ἀπτομένη *verm. Gr* — 322 δεξιτερῆι *Gr:* δεξιτερὴν — 330 ὄρφνης *Ru:* ὄρφνη — 331 ὄρθριος *Ru:* ὄρθιος — 333 λεύσουσα — 335 ὅσον δ' ἐπὶ βαιὸν *im Text,* ὅσον δέτι βαιο̃ν *am Rande* — 338 ἀμελγομένης *Gr:* ἀμεργομένης — 341 περιβλήτοισι (πυ *über* πε)

---

316 1, 250 καὶ θρασὺς ἰχθυόεντος ὁμόδρομος αἰγοκερῆος 12, 117 ἱπποσύνηι Φαέθοντος ὁμόδρομος* — **317** 7, 137 σύνδρομος ὄρθρωι* — **319** 14, 246 λαγόνεσσι περίτροχον ἥρμοσε μίτρην — **320** T 67 ἦν δὲ τιταινομένη 16, 124 μίσγεται ἀργέτις Ἠώς* 5, 516 ἀργέτις Ἠώς* — **321** 30, 236; 48, 58 ἀλλομένη φλόξ* — **322** 29, 208 δεξιτερῆι κούφιζεν 15, 160 ἀνηέρταζε βοείην* — **323** 38, 272 δρόμον Ὥρης 12, 288 δρόμος Ὥρης 1, 99 διερὸν δρόμον ἡνιοχεύει — **325** 34, 224 ὁμοπλέκτωι δ' ἐνὶ δεσμῶι | ἀρραγέες παλάμῃσιν ἐμιτρώθησαν ἱμάντες — **326** 8, 341 οὐ βλεφάρων ἀκτῖνα σελασφόρον* 1, 451 σελασφόρον Αἶγα* — **328** 37, 180 κρείσσονες ἀΐσσουσι* — **329** 2, 423 ἵπποι δὲ Κρονίωνος ὁπόζυγες ἦσαν ἀῆται — **330/331** 2, 164 ἀναθρώισκουσα δὲ γαίης 8, 18 ἀναθρώισκουσα μελάθρων 18, 167 ἀκροφαὴς ἐχάραξε λιπόσκιον ὄρθρος ὁμίχλην — **332** 47, 602 λείψανα κεῖνα φέροντα — **338** 41, 93 ἀμελγομένη σέλας αἴγλης — **341** 30, 91 πυριβλήτοιο προσώπου* — **342** 45, 327 καὶ φλογεροὺς σπινθῆρας*

λεπτὸν ἔχει μελέεσσιν ἀραχνιόωντα χιτῶνα,
καῦμα πυρὸς φεύγουσα πυρίδρομον· ἐκ δὲ χιτώνων
345 γυμνὰ καλυπτομένης μυστήρια φαίνετο κόλπου,
καὶ γαστὴρ ἀμάρυσσε ῥοδόχροος· ἐν παλάμῃ δὲ
ὀξέα σειριάουσα φέρει ζυγόδεσμον ἀπήνης.
καὶ ξανθὰς ἐνόησα συνήλυδας ἤματος Ὥρας
ἓξ πάλιν ἱσταμένας, ἐπιβήτορας ὑψόθι δίφρου.
350 αὐτὰρ ἀμειβομένην τροχαλὴν μίμνουσι πορείην,
δειελινὴν κλίνουσαν ἐπερχομένην ἐπὶ νύσσαν·
καὶ πτερὰ κοῦφα τίταινον ἀειρομένων ὑπὲρ ὤμων
Ἠῷον περὶ νῶτον ὀπίστεραι. ἑβδομάτη δὲ
στυγνὰ κατηφιόωντι κελαινιόωσα χιτῶνι,
355 ἐς δρόμον ἱπταμένη φυσίζοος ἔρχεται Ὥρη·
κλινομένη δ' ἔστηκε μετάτροπος ἄζυγι παλμῷ,
ἀξονίην τροχόεσσαν ἴτυν μέλλουσα κυλίνδειν,
ἕβδομον ἐσσυμένη τελέσαι χρέος· ἀλλὰ καὶ Ἠῶ
ὀρνυμένην πέπλοισιν ἐπισπεύδουσαν ἐπείγει,
360 δεξιτερὴν τείνουσα μετάσσυτον εἰς φάος ἄλλο.

B.

Ἐνταῦθα σεμνῶς τοῦ κρότου κεκμηκότος
ἔστην μεσούσης τῷ δρόμῳ τῆς ἡμέρας. —
πάλιν παρῆλθον καὶ δραμὼν κοσμογράφος
ἀρχὴν ἐποίουν τῶν λόγων ἐκ τῶν ῥόδων.

---

353 ὀπίστεραι *Gr:* ὀπιστέρα — 354 κατηφιόωντι *Ru:* κατηφιόωντα

---

348 περὶ Ὡρῶν
1 (iamb.) ἴαμβοι — 3 (iamb.) περὶ οὐρανοῦ *(falsch!)* καὶ Γῆ(ς) καὶ τ(ῶν) σὺν αὐτ(ῇ)

---

343 38, 14 ἀραχνιόωσα βοείη* — **344** 29, 211 πυρίδρομα νῶτα μαχαίρης — **347** Arat 331 ὀξέα σειριάει* — **348** 44, 142 συνήλυδας* 11, 521 συνήλυδες ἔδραμον Ὧραι — **349** 15, 278 ἐπιβήτορες* 10, 261 χρυσέων ἐπιβήτορα δίφρων 38, 24 ὑψόθι δίφρου — **352** 40, 518 πτερὰ κοῦφα — **354** 13, 218 οἰκτρὰ κατηφιόωσα* 8, 211 καί σε κατηφιόωσα* 38, 18 κελαινιόωντι δὲ πέπλῳ* — **355** 46, 158 χοριτίδες ἤλυθον Ὧραι — **356** 37, 200 ἡνίοχος δὲ μετατροπος ἔκτοθι νύσσης* 6, 63; 16, 256 u. ö. δίζυγι παλμῷ* Σ 113 πεπεδημένον ἄζυγι δεσμῷ* Τ 95 πεπαρμένον ἄζυγι γόμφῳ* — **357** 48, 115 τροχόεσσαν ἴτυν — **358** 25, 526 εἰς ὅρος ἐσσυμένη

Καὶ ῥόδα μαρμαίροντα φίλης ἀνέτειλεν ἀκάνθης
εἰς χάριν ἀβροπέτηλον ἀνοιγομένοιο κορύμβου,
ἀζομένου λειμῶνος ἐπιχθονίου ῥοδεῶνος·
καὶ πολὺς ἑρπύζων χλοερὸς βλάστησε κομήτης
5 εἰαρινὴν γελόωσαν ἀπαγγέλλων Ἀφροδίτην·
καὶ κρίνα βαιὰ τέθηλε φαληριόωντα πετήλοις.
Γαῖα δὲ θηλύνασα φύσιν θρέπτειραν ἀμάλλης
ἐκ λαγόνων γονόεσσαν ἀνηκόντιζε γενέθλην·
καὶ ῥαχίην καὶ νῶτον ἐπικλίνουσα χαμεύνηι
10 διχθαδίωι κλιντῆρι δέμας κούφιζεν ἀγοστῶι
νηδὺν ἀνευρύνουσα βιοσσόον· ἐκ δὲ λοχείης
ἡδυτόκων ὤδινε συνωρίδα δίζυγα Καρπῶν,
ἄρσενα μαῖαν ἔχουσα τανύπτερον Ἀγγελιώτην,
ὃς μεθέπων παλάμηισι λεχώϊα γούνατα Γαίης,
15 στηρίζων ἑκάτερθε κεχηνότα μηρὸν ἀλήτην,
ἁρμονίηι σοφίης μαιώσατο μαιάδι τέχνηι,
λύσας μυριόκεντρα μογοστόκα λύματα λιμοῦ.
ἡ δὲ φερεσταχύων πλοκάμων ἐπέτασσεν ἐθείρας
ἐκταδίην ῥίψασα παρήορον αὐχένι χαίτην
20 νῶτον ἐπιθρώσκουσαν ὀπισθοπόροισι κελεύθοις,
καὶ γονίμηι παλάμηι κέρας ὄμπνιον ὑψόθι τείνει
ζωοτόκου Δήμητρος ἐπιπλήσασα γενέθλης.

---

3 ἀζομένου *Wil:* ἁζομένου — 5 τελόωσαν (γ *übergeschrieben*) — 9 νῶτον *Ru:* νῶτα — 12 ἡδυτόκων *Fr:* ἡδὺ κόκων (ἡδυκόμων *verm. Ru*) — δίζυγα καρπῶν *Ru:* δίζυγι καρπῶι — 16 ἁρμονίη — 17 *nachgetragen (Blattanfang)* — 21 γονίμη παλάμη — 22 ἐπιπλήσασα: ἐνιπλήσασα *verm. Fr*

---

1 (hex.) ζήτει περὶ τῶν λοιπῶν Ὡρῶν τὴν ἀφήγησιν *(vgl. oben S. 135)* — 2/3 περὶ Γῆς καὶ τῶν σὺν αὐτῆι φυτῶν καὶ λειμώνων

2/3 Anth. Pal. IX 363, 6 λειμῶνες γελόωσιν ἀνοιγομένοιο ῥόδοιο 47, 19 ἀνοιγομένων δὲ πετήλων δίχροον ἠρεύγοντο ῥόδον λειμωνίδες ὧραι 10, 190 ῥόδων ἐρυθαίνετο λειμών — 5 24, 145 ἀπαγγέλλων φόνον Ἰνδῶν* — 6 47, 458 ἄνθεα πάντα τέθηλε· καὶ εἰαρινοῖσι πετήλοις — 8 26, 272 ἐκ λαγόνων δὲ | ὑγρὴν ἰχθυόεσσαν ἀνηκόντιζε γενέθλην 14, 202 ἀλλοφυῆ κερόεσσαν ἀνηκόντιζε γενέθλην 25, 560 θλιβομένην πολύτεκνον ἀνηκόντιζε γενέθλην — 10 3, 387 διχθαδίην θρεπτῆρι γονὴν κούφιζεν ἀγοστῶι — 11 3, 401 κόλπον ἀνευρύνουσα βαθυνομένοιο χιτῶνος — 12 3, 395 ἀρτιγόνων μεθέπουσα συνωρίδα δίζυγα τέκνων 9, 96 πήχεϊ δ' ἁπλώσασα συνωρίδα δίζυγα παιδῶν 3, 150 συκῆς θ' ἡδυτόκοιο — 13 41, 171 ἄρσενα μαῖαν ἔχουσα δικασπόλον υἱέα Μαίης 13, 36 ἀγέστρατον ἀγγελιώτην* — 14 24, 101 λεχώια δένδρεα* 24, 198 λεχώια κύκλα Σελήνης* 39, 166 λεχώια φέγγεα πέμπων* — 15 3, 400 μηρὸν ἐφαπλώσασα κεχηνότα γείτονι μηρῶι — 16 3, 403 ἐκοίμισε μαιάδι τέχνηι* — 17 9, 10 μογοστόκα νήματα μηροῦ* 35, 307 δυσειδέα λύματα νούσου* — 19 1, 318 παρήορος αὐχένι χαίτη* 5, 189 παρήορον αὐχένι νύμφης* — 20 10, 408 ὀπισθοπόροιο δὲ ταρσοῦ* — 21 26, 75 γηραλέηι παλάμηι* — 22 38, 417 ζωοτόκου Διός* 26, 191 ῥαίνων ζωοτόκοιο φυτηκόμον αὔλακα γαίης

καὶ cτάχυες κομόωcι· μέλας δέ τις αὐχένα cύρων
μηκεδανὸς τριέλικτος ἕλιξ ὄφις ἐς κέρας ἦεν
25 cημαίνων, ὅτι Γαῖα φερέcταχυς οὐκ ἀπολήγει
ἀνθοκόμους τίκτουcα καὶ ὠδίνουcα κορύμβους.
καὶ τροχαλοῖς μελέεcci φορεύμενος ὁλκὸν ἑλίccει
ψυχρὸς ὄφις νεότητι παλίμπορος αἰὲν ὁδεύων·
ἀλλὰ πάλιν βραδύγουνος ἐcύρετο νωθρὸς ὁδίτης
30 καὶ ψαφαρὸν μετέπειτα γέρων ἀπεcείcατο γῆρας
Γαῖα δ' ἀμαλλοτόκεια cυνήθεα καρπὸν ἀέξει
καὶ πολιὸν γεγαῶτα παρέθριcεν εἰς γένυν ἅρπης.
Ἡ δὲ φερεζώων μελέων ὤϊξεν ὀχῆας
καὶ διδύμους λοχίης διδυμητόκος ἔβλυcε Καρποὺς
35 ἀρτιγόνους μεθέπουcα νεήλυδας οἷά τε παῖδας.
τῶν ὃ μὲν ἀνθερεῶνι περίπλοκος ἡδέϊ δεcμῶι
μητέρι χεῖρας ἕλιξε cυνήορος αὐχένι Γαίης
τερπωλῆι φιλότητος· ἀειρομένου δὲ καρήνου
Καρπὸς ἀνηέξητο καὶ εἰς cτόμα χεῖλος ἐρείcας
40 παιδοκόμωι πήχυνε φιλήματι μητρὸς ὀπώρην.
ὃς δὲ πολυρραθάμιγγος ὀπιπεύων χύcιν ὄμβρου
βαιὴν χεῖρα τάνυccε περίccυτον ἠέρι πέμπων,
καὶ παλάμην ἐδίνε χυτὸς ῥόος ἐκ νεφελάων
δίψιον ἐκ νιφετοῖο διάβροχον ἄνθος ἀέξων.
45 Καὶ χθονίου γυάλοιο θεμείλια νέρθεν ἀείρων
Ἄγγελος ἄλλος ἔην γαιηόχος ἐγγὺς ὁδεύων,

---

25 οὐδ' [κ] — 31 ἀέξει *Ab:* ἀέξειν — 33 φερεζώιων

---

34 καρποὶ β' *darunter* παῖδες

---

23 Kallim. fr. 438 ὄφις αἰόλος αὐχέν' ἀναcχών 15, 144 δεcμῶι βοτρυόεντι περίπλοκον αὐχένα cύρων — **24** 32, 139 μηκεδανοὺς δὲ δράκοντας 40, 476 ἕλιξ ὄφις 45, 139 ὑπηνέμιος δὲ κεράcτης | ὁλκαίαις ἑλίκεccιν ἀνέδραμεν εἰς κέρας ἱcτοῦ — **25** 27, 338 φερέcταχυς ἵκετο Δηώ — **26** 5, 27 ἀνθοκόμου ... τραπέζης* 7, 194 ἐπ' ἀνθοκόμωι δὲ βελέμνωι — **27** 7, 231 ὁλκὸν ἑλίccων* — **29** 17, 27 Cειληνὸς βαρύγουνος ἐχάζετο νωθρὸς ὁδίτης 3, 101 νωθρὸς ὁδίτης* 3, 106 νωθρὸς ὁδεύεις* — **30** 4, 363 ψαφαρὴ δὲ κατ' αὐχένος ἔρρεε χαίτη 7, 53 Ἔρως ἀπεcείcατο πεύκην — **31** 21, 26 γαῖα δὲ καρποτόκεια* 22, 261 ἀμαλλοτόκοιο δὲ γαίης — **32** 11, 503; 15, 32; 18, 225 γένυν ἅρπης* — **34** 48, 425 διδυμητόκον ἤκαχε Λητώ — **35** 3, 395 ἀρτιγόνων μεθέπουcα cυνωρίδα δίζυγα τέκνων — **36** 25, 484 περίπλοκον ἀνθερεῶνι 16, 391 θλιβομένη cφιγκτῆρι περίπλοκον αὐχένα δεcμῶι 25, 177 εὐπαλάμωι πήχυνε περίπλοκον αὐχένα δεcμῶι APal. IX 362, 10 περίπλοκον ἡδέϊ δεcμῶι* — **37** 3, 404 πῆχυν ὑποcτορέcαcα cυνήορον αὐχένι παιδῶν 41, 38 αὐχένα γαίης* — **39** 38, 184 ἀλλ' ὅτ' ἀνηέξητο* 11, 481 Καρπὸς ἀέξετο καρπὸς ἀρούρης 10, 361 ἴχνος ἐρείcας* — **40** 3, 340 παιδοκόμωι πήχυνα γεγηθότα κοῦρον ἀγοcτῶι 9, 95 παιδοκόμωι πήχυνεν ἀμήτορα Βάκχον ἀγοcτῶι — **41** 19, 12 πολυρραθάμιγγος ὀπώρης 7, 174 πολυρραθάμιγγι δεδευμένα φάρεα λύθρωι* 3, 202; 2, 504 u. a. χύcις(-ν) ὄμβρου* — **42** 4, 388 κατάccυτος*

γαίης κέντρον ἔχων ὑψούμενον ἠέρι μέσσωι
συμφυέων ἀνέμων ταναῶι φυσήτορι ῥοίζωι.
αὐτὰρ ὄφις πτερόεντος ἐπ' αὐχένος ὅρμον ἑλίσσει
50 αὐχένιον σπείρημα περίτροχον ἅμματι δήσας,
σύμβολον ἀρχαίης θεοτευχέος ἄξονος ἕδρης,
ὅττι Φύσις τέκτηνε καὶ ἀστυφέλικτος Ἀνάγκη
ἀμφιπαγῆ συνέδησεν ἀρηρότι νεύματι θεσμῶν,
εἰς ἓν ὁμοῦ σφίγξασα μετάρσιον αὐχένα κόσμου.
55 Καὶ χθονὸς εἶδον ἄρουραν ὀπιπεύουσαν ἐέρσην,
εἶδος δισσὸν ἔχουσαν· ἐγὼ δ' ἐπιέλπομαι εἶναι
Εὐρώπην Ἀσίην τε μεριζομένας ἐνὶ γαίηι.
αἳ δὲ τελεσσιγόνοισιν ἐπισπεύδουσιν ἀμάλλαις
εἰς τόκον ὠκυγένεθλον ὀφειλομένων λυκαβάντων,
60 καὶ τραφεραῖς καλάμηισιν ἐποπτεύουσι κομίζειν
ὑδρηλαῖς νιφάδεσσι θαλύσια πάντροφον ὕδωρ.
τῶν ἣ μὲν πολύκαρπος ἐπισταχύουσα χορεύει
καὶ χθόνιον κούφιζεν ὄφιν, ζωστῆρα κεραίης·
ἣ δὲ θοῆι ῥαθάμιγγι παλύνετο χεῖρα βαλοῦσα.
65 Οὐδὲ Θάλασσα τέτυκτο διαυγέος ἄμμορος αἴγλης,
ἀλλὰ κορυσσομένην Φαεθοντίδα λαμπάδα λεύσσει,
καὶ βλητοῦ φαέεσσι κορύσσετο κύκλα προσώπου.
ἡ δὲ φαληριόωσαν ἐρετμώσασα γαλήνην,
χιονέης ἀνέτειλεν ἀπ' ἀγλαΐης Ἀφροδίτη
70 λευκοφανὴς κερόεσσα· καὶ ἰχθυγόνων ἀπὸ κόλπων
νώροπα πόντον ἔθηκε, χάριν στάζουσα ῥεέθροις,
καὶ ξανθὸν τριέλικτον ἀκύμονα βότρυν ἐθείρης

---

51 αὔξονος — 53 ἀμφιπαγῆ *Gr:* ἀμφιπαγὴς — ἀρηρότι: ἀρηρότα? *Fr* — 60 †ραφεραῖς — καλάμηισιν *Gr:* παλάμηισιν — 66 λεύσει — 67 βλητοῦ *Gr:* βλητοῖο — κορύσσετο: χαράσσετο *verm. Gr*

---

65 Θαλάσσ(ης) καὶ τῶν σὺν αὐτῆι

---

48 30, 70 φυσήτορας ἀσκούς* — **49** 30, 79 αὐτοέλικτος ἑλίσσετο πυρσὸς ἐχέφρων, | αὐχένι μιτρώσας πυριθαλπέος ὅρμον ἀπειλῆς 2, 595 ποικίλον αὐχένος ὅρμον Paul. Sil. 258 κατ' αὐχένος ὅρμον ἑλόντα* 867 κατ' αυχένος ὅρμον ἑλίξηι* — **50** 23, 134 ἅμματι τεχνήεντι περίπλοκα δούρατα δήσας 43, 117 αὐχενίωι τελαμῶνι* 18, 117 αὐχενίωι ζωστῆρι* 35, 214 αὐχένιον σπείρημα* — **51** 3, 219 Δάρδανος ἀρχαίης ἐπεβήσατο γείτονος Ἴδης — **52** 13, 495 ἀστυφέλικτον ἐνερρίζωσεν ἀνάγκηι — **53** 21, 57 ἀλυκτοπέδηισι πετήλων | ἀμφιπαγής* 21, 125 ἀμφιπαγὴς πεπέδητο* — **58** 7, 150 τελεσσιγόνοιο χορείης — **59** 4, 208 ὀφειλομένην φέρε Κάδμωι* C 141 ὀφειλομένωι τινὶ θεσμῶι* — **61** 38, 393 καὶ δροσεραῖς νιφάδεσσιν* — **62** Ap. Rhod. I 972 ἐπισταχύεσκον ἴουλοι* — **63** 15, 30; 16, 55 u. ö. κεραίης* — **64** 9, 48 ἀφροκόμωι ῥαθάμιγγι* 21, 71 χεῖρα βαλοῦσα — **65** 38, 52 Φαεθοντίδος ἄμμορον αἴγλης* — **67** 1, 527; 6, 170 u. ö. κύκλα προσώπου* — **69** 33, 20 ἐς ἀγλαΐην Ἀφροδίτην 48, 230 ἀγλαΐην Ἀφροδίτης — **70** 5, 72 ταυροφυὴς κερόεσσα* 26, 275 συὸς ἰχθυγόνοιο — **72** 11, 444 βότρυν ἐθείρης

νηχόμενον προέηκεν ἁλικλύcτων ὑπὲρ ὤμων
ὑγρὸν ἐφαπλώcαcα· περιcφίγγουcα δὲ λαιῆι
75 μειλιχίηc οἴηκα κυβερνητῆρα γαλήνηc
δάκτυλον ὀρθὸν ἔθηκεν ἐπὶ cτόμα· κεκλιμένη δὲ
δεξιτερὴν ἐπέταccε καὶ ἐc Φαέθοντα δοκεύει,
Ἄγγελον ἐγγὺc ἔχουcα φυλάκτορα, νηκτὸν ὁδίτην.
Ἐν δὲ ῥόωι βρυόεντι περιcκαίρουcιν ὀπίccω
80 ἰχθύεc, ὑγρὰ γένεθλα· καὶ ἀμφίκλυcτοc ὁδεύων
γλαῦκοc γλαυκὰ ῥέεθρα θορὼν φοίνιξε θαλάccηc,
γλῶccαν ἐρευθαλέην ἀπὸ χείλεοc εἰc ἅλα φαίνων,
κινυμένην ἔντοcθε· καὶ οὐκ ἔκρυψεν ὀδόνταc
πλωτὸν ὕδωρ πτερύγεccι θαλαccοπόροιcιν ἱμάccων.
85 καὶ βραχὺc ἀντικάρηνοc ὁμόπλοοc ἄλλοc ἐτύχθη
ὑψώcαc cτόμα λάβρον ἐπ' ἠιόναc. ἐκ δὲ καρήνου
πούλυποc αἰολόμητιc ἀνόcτεοc ἐc ῥόον ἕρπων
ποντοβαφὴc πλοκάμοιcι πολυcχιδέεccι χορεύει.
καὶ θόλον ὑγρὸν ἔχουcα μελάντερον ἔνδον ἀείρει
90 cηπίη ἑρπύζουcα· κατακρύπτουcα δὲ βόcκει
ἐνδόμυχον μέλαν ὅπλον, ὅθεν θηρήτοραc ἄγρηc
ῥηϊδίωc ὑπάλυξεν, ὁμιχλήεντι βελέμνωι
κυανέην βάψαcα μελαινομένην χύcιν ἅλμηc,
ἀχλὺν ἀποπτύουcα. καὶ ὀξυέθειρα ταθεῖcα
95 καρὶc νηχομένη φοινίccετο, καὶ δέμαc ἕλκει
ὄρθιοc αὐτοχάρακτοc ἀκύμονοc ἐγγύθεν ὄχθηc,
καὶ προχοὴν νύττουcα κεράατι κῦμα χαράccει.
καί τιc λευκοπάρηιοc ἐρέccεται ἀθρόοc ἰχθύc
ἅλμην φυκιόεccαν ἀλήμονι γαcτέρι τέμνων

80 ἀφίκλυcτοc — 99 ἀλήμονι *Ru:* ἀλήμονα

80 γλαῦκοc — 95 καρίc

73 **13**, 153 ἁλικλύcτου Μαραθῶνοc* — **75** **40**, 463 καὶ cχεδίηc οἴηκα κυβερνητῆρα πορείηc — **78** **6**, 139; **16**, 268 φυλάκτορα* **33**, 385; Μ 143; Ν 125 νυκτὸc ὁδίτηc* — **80** **9**, 316 διccὰ γένεθλα* **13**, 230 ξυνὰ γένεθλα* **17**, 99 δοῦλα γένεθλα* — **81** **45**, 156 ἀφροτόκοι κενεῶνεc ἐφοινίccοντο θαλάccηc — **82** **12**, 228; **33**, 29 u. ö. ἐρευθαλέη(ν) — **84** **22**, 3 πλωτὸν ὕδωρ* **21**, 187 θαλαccοπόροιο Λυαίου* **20**, 376 θαλαccοπόρων ἁλιήων* — **85** **4**, 234; 247 ὁμόπλοοc(-ον)* — **86** **3**, 99; **8**, 335 cτόμα λάβρον* — **87** **1**, 279 πούλυποc αἰολόμητιc* — **88** **5**, 52 πολυcχιδέων δὲ κελεύθων* **17**, 142 πολυcχιδέεc δὲ χαράδραι* Paul. Sil. 593 πολυcχιδέεccι κελεύθοιc* — **89** **25**, 559 καὶ λίθον ἐν λαγόνεccι μογοcτόκον ἔνδον ἀείρων — **91** **4**, 176 ἐνδόμυχον ... πῦρ* **11**, 383 ἐνδόμυχοc Μαίανδροc* **25**, 542 ἐνδομύχωι δὲ ... πυρcῶι — **92** **28**, 173 ὁμιχλήεντι δὲ λαῶι* — **93** **6**, 125 χύcιc ἄcτατοc ἅλμηc — **94** **37**, 666 ὄνθον ἀποπτύουcα* **3**, 57 ὄρθρον ἀποπτύουcα* **14**, 368 ὀξυέθειραc ἀκάνθαc* — **96** **5**, 599 αὐτοχάρακτον ἄγαλμα **10**, 171 ἀκύμονεc ἔπτυον ὄχθαι — **98** Musaios 57 λευκοπάρηιοc ... Cελήνη*

100 λάβραξ ἠέ τις ἄλλος ἐὼν γλυκύς. ἐκ δὲ θαλάσσης
ὦρτο θυελλήεσσα δι' ἠέρος ὑψόθι ῥιπὴ
χειμερίους νιφόεντας ἀναπτύξασα χιτῶνας.
ἤδη γὰρ πυρόεσσα φιλόδροσος ἄνθορε σάλπιγξ
ἰκμάδα πορθμεύουσα, καὶ εἰν ἁλὶ βόσκεται ὕδωρ,
105 ἔμπαλιν αὐερύουσα ῥόον φυσήτορι πορθμῶι
ἀτμὸν ἀνυψώσασα καὶ ἁρπακτῆρι βελέμνωι
ἑλκομένην πύκνωσε χύσιν βητάρμονι πυρσῶι
καὶ νεφέλην ἤειρε πεπηγότι χεύματι πολλῶι.
Καὶ πολὺς ἠερόφοιτος ἐκώμασεν ὕδατι Χειμὼν
110 οἷα νέφος πρὸς Ὄλυμπον, ἔχων ῥόον ὑψόθεν ὤμου,
μορφῆς ἀνδρομέης προφέρων τύπον· ἐν δὲ ῥεέθροις
ἓν σκέλος εἰσέτι πάλλε βεβαμμένον· ἄλλο δὲ τείνων
ὀμβροτόκον κούφιζε μετάρσιον, ἧιχι φανέντες
Ὄμβροι παῖδες ἔασι, περίπλοκον ἅμμα βαλόντες,
115 ὑγρὸν δεσμὸν ἔχοντες ἐπίρρυτον· ὧν ἀπὸ γυίων
ψευδαλέος πολὺς ὄμβρος ἐπωλίσθησεν ἀρούραις
ἄβροχος αὐαλέηισι πολυσπερέεσσιν ἐέρσαις,
ποιητῆι ῥαθάμιγγι πολυχρονίου νιφετοῖο.
ἀλλ' ὃ μὲν ἱπταμένων πτερύγων ῥοίζημα τινάσσων
120 ἄσχετος ὑψικέλευθος ἐς ἠέρα νήχετο Χειμών,
ὤμοις ζωογόνοις ἐγκύμονα κάλπιν ἀείρων.
καὶ νόον εὐσεβίηισι φυτηκόμον ἀμφιελίσσων
ἱκεσίην ἐλέαιρεν ἐπαυχμώωσαν ἀρούρης·
καὶ παλάμην ἐτίταινε φέρων χθονὶ νύμφιον ὕδωρ,

---

104 προθμευουσα (darüber: πορθμεύουσα) — 106 βελέμνου (darüber: ωι) — 108 *steht am Rande* — 111 ῥειθροις (darüber: εέ) — 123 ἐπ' αὐχμῶι ουσαν ἀρούρης (darüber: ν)

---

100 λάβραξ — 102 σίφων

---

102 41, 163 ἀναπτύξασα καλύπτρην* — **103** 1, 357 φιλόδροσα νῶτα φυλάσσων* 2, 95 ἄνθορε δάφνης* 22, 85 ἄνθορε Νύμφη* — **104** 12, 106 ἰκμάδα νεκταρέην* 17, 113 ἰκμάδι φοινίξας* — **105** 26, 224 περιμήκεϊ πορθμῶι* — **107** 47, 226 βητάρμονι παλμῶι* — **108** 22, 304 πεπηγότα δάκτυλα γαίηι* 17, 302 χεύματι πικρῶι* — **109** 5, 492 καὶ ζόφος ἠερόφοιτος* Paul. Sil. 496 ὡς πόλος ἠερόφοιτος* — **110** 48, 144 ἐκούφισεν ὑψόθεν ὤμου* — **111** 5, 316; 46, 201 μορφή(ν) | ἀνδρομέη(ν) 40, 77 ἀνδρομέης ἀπατήλιον εἰκόνα μορφῆς — **113** 11, 492 ὀμβροτόκον κρήδεμνον* 2, 450 ἀπ' ὀμβροτόκων νεφελάων — **114** 11, 343 ἄλλοι θῆρες ἔασι* 38, 222 δώδεκα πάντες ἔασι* 37, 570; 45, 266 περίπλοκος(-ον) ἅμματι χειρῶν* — **116** 19, 284 ὕπτιος αὐτοκύλιστος ἐπωλίσθησεν ἀρούρηι — **117** 38, 409 ἄβροχον ἴχνος ἔλουσαν* — **118** 8, 260 ἀφνειῆι ῥαθάμιγγι γυναιμανέος νιφέτοιο 32, 213 βιότοιο πολυχρονίοιο πορείην — **120** 47, 658 ἄπτερος ὑψικέλευθος* — **121** 47, 394 καὶ φθονεροῖς ὤμοισι ἀήθεα κάλπιν ἀείρειν 37, 147 ἐγκύμονα κάλπιν ἐέρσης* — **122** 7, 303; 26, 191; 47, 66 φυτηκόμος (-ον)* — **124** 13, 458; 40, 365 νυμφήϊον ὕδωρ* 38, 281 νυμφίον ὄμβρον ἔχουσα

125 πυκνὸν ἀκοντίζων αὐτόccυτον ὄμβρον ἐρώτων,
καὶ νεφέλης ἔπληcε μελανcτέρνοιο καλύπτρην.
ἡ δὲ ῥόωι cφριγόωντι διαρρήξαcα χιτῶναc,
γαcτέρα κοιλαίνουcα βαρυνομένην προχοῇcιν,
ἡδυβόλου νιφετοῖο ῥοὰc κελάρυζε χανοῦcα.
130 καὶ χθὼν τερπομένη νυμφεύετο· τικτομένων δὲ
Ὄμβρων διccὰ κάρηνα παρὰ πτερὸν ὑψόθεν ἔγνων
ὀρνυμένου Χειμῶνοc, ὑπερκύπτοντα λοχείηc.
καὶ πτερόειc ὀχετηγὸc ἀνέβλυcεν Ἀγγελιώτηc
κρουνηδὸν κατὰ μέτρον ἐπήτριμα χεύματα πέμπων,
135 ὄφρα μὴ ὀμβρήcαντοc ἀπείροναc ἠέροc ὁλκοὺc
πίδακεc ἀcτυφέλικτον ἐπικλίνωcιν ὀχῆα.
Καὶ βροντῆc πρηcτῆρεc ἐμυκήcαντο θορόντεc,
τρηχαλέην βαρύδουπον ὀϊcτεύοντεc ἱμάcθλην,
καὶ νεφέων κλονέοντεc ἀνερρίπιζον ἐναύλουc,
140 ὅττι παχυνομένηc νεφέληc ἔντοcθεν ἀῆται
ἐνδόμυχοι cκιρτῶντεc ἀνοιδαίνουcιν ἀέλλαc,
ἄcτατα φυcιόωντεc· ἱμαccομένηc δ' ἔτι ῥιπῆc,
πυκνὰ βιαζομένοιο τιναccομένου κενεῶνοc,
ῥηγνυμένων νεφέων καναχὴ βαρύφωνοc ὁδεύει·
145 βροντὴ δὲ βρεμέθουcα, παραΐccουcα κελεύθοιc
θραυομένων νεφέων, ἀνεμοθρόοc εἰc τόκον ἕρπει,
καὶ cτεροπὴν τίκτουcα θοὴν ἀκίχητον ἐλαύνει,
φαινομένην κρύπτουcα χαράγματα πυκνὰ τινάccει.

---

132 δοχείηc (λ über δ) — 135 ἀπείρονοc (α über c) — 146 θραυομένων *am Rande,* τριβο μένων *im Text* — τόκεν (ο über ε) — 147 ἀκίχητον *He:* ἀκίνητον

---

137 Βροντῆc καὶ Ἀcτραπῆc — 148 ζ(η)τ(ει) λειπ(ει)

---

125 5, 613; 13, 179 θερμὸν ἀκοντίζων αὐτόccυτον ἀφρὸν ἐρώτων 14, 200 παιδογόνων προχέων φιλοτήcιον ὄμβρον ἐρώτων (v. l. ἀρότρων) — **127** 2, 637; 9, 254 διαρρήξαcα χιτῶνα* — **131** 39, 350 λιβὸc δροcεροῖο παρὰ πτερόν* — **133** 37, 734 καὶ πτερόειc πεπότητο δι' ἠέροc ἰὸc ἀλήτηc 6, 255 κρουνοὶ ἀκοντιcτῆρεc ἀνέβλυον* 16, 365 ἀνέβλυcεν ὄμβρον ὀπώπηc* 24, 131 ἀνέβλυον ἰκμάδα μάζοι* — **134** Δ 147 cτεινομένων νεφεληδὸν ἐπήτριμα κύματα λαῶν 23, 8 ποταμήϊα χεύματα τέμνων* — **135** 2, 33 πίδακοc ὀμβρήcαντοc* 42, 291 χείματοc ὀμβρήcαντοc* — **138** 32, 103 cειcαμένη βαρύδουπον ἐχιδνήεccαν ἱμάcθλην — **139** 24, 63 ἀνερρίπιζεν ἀήτηc* 25, 307 ἀνερρίπιζον ἀῆται* — **140** 2, 484 καὶ νεφέληc ἔντοcθεν 2, 502 ἡ δὲ παχυνομένη νεφέων ὤδινε καλύπτρην — **142** 19, 156 ἄcτατα κινυμένοιο* 45, 275 ἄcτατα κινηθεῖcα* — **143** 2, 37 ἀραccομένου κενεῶνοc* 34, 234 βαθυνομένου κενεῶνοc* — **146** 2, 485 ἀμφὶ δὲ κάπνωι | τριβομένων καναχηδὰ πυριτρεφέων νεφελάων | θλιβομένη πεφόρητο δυcέκβατοc ἐνδόμυχοc φλόξ — **147** Hom. P 75 ἀκίχητα διώκων* 5, 264; 6, 368; 47, 662 ἀκίχητοc — **148** 2, 194 πυκνὰ διαΐccουcα χαραccομένων νεφελάων | ἀcτεροπὴ cκίρτηcε, ἀμοιβαίηcι δὲ ῥιπαῖc | κρύπτετο καὶ cελάγιζε παλίνδρομοc ἄcτατοc αἴγλη 4, 268 χαράγματα λοξὰ χαράccων*

ἀλλὰ φάος πρώτιστον ἀπ' αἰθέρος ἀνδράσι πέμπει
150 μαρμαρυγὴ λαμπτῆρας ὀϊστεύουσα προσώποις,
καὶ καναχὴ μετόπισθεν ἀκούεται, οὕνεκα μᾶλλον
ὀφθαλμοὶ προθέοντες ἀρείονές εἰσιν ἀκουῆς,
καὶ βλεφάρων ἀκτῖνες ἐς αἰθέρα καὶ πόλον ἄστρων
ῥηϊδίως ὀρόωσι, καὶ ἐς μήκιστα κελεύθων
155 ἐξαπίνης θρώσκουσι, καὶ ἔφθασεν οὖας ὀπωπή,
ὅττι πολυπλάγκτων ἑλίκων τετορημένος ὁλκὸς
νωθρὰ μόλις σπαίρουσαν ἐδέξατο κέντορα φωνήν,
καὶ κτύπος ὀψιτέλεστος ἐπὶ χρόνον ἦλθεν ἰωῆς,
πληττομένου πρώτιστον ἀτέρμονος ἠέρος ἠχῆι.
160 ἡ δ' ἔτι φυσιόωσα κορύσσετο μαινάδι λαιμῶι
Βροντὴ βαρβαρόφωνος, ἐπιβρομέουσα θυέλλαις,
δοῦπον ἐρευγομένη καναχηδέος ἀνθερεῶνος.
καὶ παλάμας ἔστρεψεν ὀπίστερος Ἀγγελιώτης
ὁλκῶν ἠνεμόφωνον ἐπισπεύδουσαν ἐρύκων,
165 ὀρνυμένην νεφέεσσιν ἐλαυνομένοισι φυλάσσων.
καὶ Στεροπὴ πέμπουσα σέλας φοινίσσετο πᾶσα
λαμπάδα παιφάσσουσα νεοπτοίητον ὀπωπαῖς,
φέγγος ἀκοντίζουσα· καὶ Ἄγγελος ἄλλος ὀρούσας
ἐσσυμένην ἐδίδαξε σαόφρονα μέτρα κελεύθων.
170 Ἄλλο δὲ θάμβος ὄπωπα καὶ ὤμοσε Φοῖβος ἀείδειν
χειρὶ φέρων προκέλευθον ἀληθέα μοῦσαν Ὁμήρου·
ἐς μέσον, εἶδος ἔχουσα παλίντονον, ἵσταται Ἶρις
καὶ πλοκάμους ἐπέτασσε ῥόου σημάντορας ὄμβρων,
ὤμοις πλοχμὸν ἄδεσμον ἐπιστορέσασα καρήνου.

151/152 *so hergestellt von Koechly: in der Hs. sind die zweiten Halbzeilen vertauscht* — **151** ἀκούειν, (ἐται darüber) *am Rand* ακουαὶ τε — **152** ἀκουῆς *aus* ἀκούεις — **161** ἐπιβρομέουσα *Ru:* ἐπικομέουσα — **170** ὤμοσε: ὤπασε *verm. Ab*

---

150 28, 227 μαρμαρυγὴ τροχόεσσα μονογλήνοιο προσώπου 18, 353 μαρμαρυγὴν ῥοδόεσσαν ὀιστεύουσι παρειαί 38, 126 Ἠέλιον ῥοδέῃσιν ὀιστεύουσα παρειαῖς 18, 74 καὶ μερόπων σπινθῆρας ἐπαστράπτουσα προσώπωι — **152** 30, 25 θύρσοι ἀκοντιστῆρες ἀρείονές εἰσιν ἀκόντων — **153** 35, 172 καὶ βλεφάρων ἀκτῖνες* 8, 341 βλεφάρων ἀκτῖνα* 6, 317; 38, 353 πόλον ἄστρων* 32, 7 καὶ αἰθέρα καὶ χόρον ἄστρων* — **156** 4, 28 πολυπλάγκτους ὑμεναίους Τ 96 μιῆι τετορημένον ὁρμῆι — **157** Γ 146 οὔασι θελγομένοισι δεδεγμένος ἠθάδα φωνήν 18, 308 κέντορι μύθωι* 14, 243 κέντορα θύρσον — **158** 19, 324 καὶ κτύπον ἠνεμόφοιτον* — **160** 36, 377 ἑλίσσετο μαινάδι φωνῆι* 2, 275 πολυπίδακι λαιμῶι* 29, 303 λυσσώδεϊ λαιμῶι — **161** 17, 377 βαρβαρόφωνος ... Ἐνυώ* 23, 122 βαρβαρόφωνος ... Ἄρης* 6, 115 ἐπιβρομέοντος ἀπήνης* — **162** 34, 315 χέων ἔπος ἀνθερεῶνος — **164** Musaios 193 ἠνεμόφωνον* 2, 489 ἀστεροπὴν γὰρ ἀναθρώισκουσαν ἐρύκει — **166** 4, 74 λεπταλέον πέμπουσα σέλας* 16, 18 σέλας πέμποντα 34, 77 σέλας πέμπουσα 8, 44 νόθωι φοινίσσετο λύθρωι* — **169** 45, 69 σαόφρονα χαλκὸν Ἀθήνης* — **170** Kallim. h. II 67 καὶ ὤμοσε τείχεα δώσειν (sc. Φοῖβος) 31, 192 καὶ ὤμοσεν ὄμματα θέλγειν* 16, 384 καὶ ὤμοσεν* — **171** 37, 276 ἑοῦ προκέλευθον ἰδὼν δρόμον ἡνιοχῆος* 5, 588; 42, 43 ὀφθαλμὸς προκέλευθος* — **174** 7, 188 στέρνον ἐπιστορέσασα ῥεέθρωι*

175 καὶ βλεφάροις σφρήγιζε θεήτορα δίσκον ὀπωπῆς·
χερσὶ δὲ μηκύνασα ῥοδόχροον ἄντυγα μίτρης
ξανθῶι λευκὰ κέρασσε μέλαν φοίνικι βαλοῦσα
καὶ κεφαλὴν φαίδρυνεν· ἀπ' Ἠελίου δὲ βολάων
ἑλκομένην κύρτωσε καὶ ἐς ῥόον ἤγαγε πόντου.
180 ἀλλὰ γονὴ κύκλοιο ῥοδώπιδος ἔνθεν ἐτύχθη
καὶ πέλεν ἐκ Φαέθοντος, ἐπεὶ πυρόεις Ὑπερίων
ἐς νέφος ὑγρὸν ἔβαψεν ἐρευθομένης σέλας αἴγλης
καὶ νεφέλην μόρφωσεν· ὀπιπευτῆρι δὲ κύκλωι
ἀνδρομέη τροχάουσα δι' ἠέρος ὄμματος ἀκτὶς
185 Ἠέλιον βλεφάροισιν ἴδε ζωστῆρα κατόπτρου·
καὶ νέφος, οἷα κάτοπτρον, ἔχει φάος. εἰ δὲ φαείνων
ἄκρον ἀπ' ἀντολίης ἐλάσηι φλογερώνυχας ἵππους
ἐς δύσιν, Ἶρις ἔχουσα φαείνεται ἥμισυ κύκλου·
ἀλλ' ὅσον ἅρμα φέρων ὑψούμενος ἐς πόλον ἕρπει,
190 τοσσάτιον μείωσε παλίλλυτα νήματα μίτρης·
καὶ σφεδανὴν ἀκτῖνα μεσημβρίζουσαν ἀέξων
πασσυδίην μινύθουσαν ὅλην ἀπέκερσε καλύψας
οὐδὲ χαρασσομένης ποτὲ φαίνετο κύκλος ἀλήτης·
ὡς δὲ ταλαντεύει μέσον ἤματος ἔμπυρα φαίνων,
195 ἕλκων θερμὰ λέπαδνα καὶ αἰθαλόεσσαν ἱμάσθλην,
ὁππόσον ἱππεύων δύσιν ἔρχεται ἡνιοχεύων,
τυτθὸν ὅσον κατὰ βαιὸν ἀέξεται ἐγγύθεν Εὔρου
ὁλκὸν ἀνυψώσασα πολύχροον ἐς νέφος Ἶρις.
καὶ δυτικὸν παρὰ τέρμα φέρων ζείδωρον ἀπήνην,
200 νύσσαν ὁμιχλήεσσαν ἰδὼν Ζεφυρηΐδος αὔρης,
ζώνην Ἀντολίηι θρεπτήρια μητρὶ κομίζει,
ἡμιφανῆ πολύμορφον ἄγων μιξόχροα κύκλον.
Καὶ πρόμος Ἠελίοιο, προάγγελος αἴθοπος Ἠοῦς,

---

175 σφρήγιζε *Ru:* ἐφρήγιζε — 181 πέλεν *Gr:* πόλον — 196 ἡνιοχεύειν (ων *übergeschrieben*) — 199 φαιρων (ε *übergeschrieben*), *am Rande* φέρων — 201 ἀντολίη

---

175 22, 57 θηήτορα δίσκον ὀπωπῆς* — **176** 1, 529 ἄλλοτε χεῖρα ῥοδόχροον, ἄλλοτε μίτρηι*... 7, 329 ῥοδόχροον αὐχένα νύμφης* — **177** 2, 204 χλωρὰ μελαινομένωι, ῥοδοειδέϊ λευκὰ κεράσσας — **182** 10, 187 νέφος ὑγρόν — **186** 42, 448 δι' εἵματος οἷα κατόπτρωι — **190** 12, 139 παλίλλυτα νήματα Μοίρης* — **192** 34, 255 πασσυδίηι* — **195** 29, 204 τεύχων θερμὰ λέπαδνα καὶ ἔμπυρον ἱστοβοῆα 12, 10 θήκατο θερμὰ λέπαδνα καὶ ἀστερόεσσαν ἱμάσθλην 28, 181 σείων θερμὰ βέλεμνα καὶ αἰθαλόεσσαν ἀκωκήν — **197** 5, 192. 315 κατὰ βαιόν* 26, 292 ἔγγυθεν Εὔρου* — **198** 25, 387 ἀσπίδα δαιδάλλουσα πολύχροον* 2, 203 Ἴριδος ἄγκυλα κύκλα πολύχροος ὁλκὸς ὑφαίνων — **200** 26, 203 Ζεφυρηΐδι σύνθροος αὔρηι 48, 517 ἔχων Ζεφυρήιον αὔρην — **202** 2, 60 Γίγαντος ἰδὼν πολύμορφον ὀπωπήν — **203** 37, 86 δροσεροῖο προάγγελος ἅρματος Ἠοῦς | Ὄρθρος

ἀστερόεις ἀνέτειλεν Ἑωσφόρος ἡδὺ φαείνων,
205 λαμπάδα λαμπομένην Ὑπερίονι χειρὶ κομίζων,
ἐγγὺς ἔχων βαθὺν Ὄρθρον· ἀνεχλαίνωσε δὲ γυῖα
ἀστέρα λευκὸν ὕπερθεν ἔχων λάμποντα καρήνωι.
Ἔστι δέ τις σοφὸς ὄρνις ἀπειρεσίων ἀπὸ κύκλων
Φοῖνιξ χιλιέτηρος ἀεὶ περίμετρος ὁδεύων,
210 Ἠελίου ταχὺς ὄρνις ἐΰπτερος, ὧι πολὺς αἰὼν
ἥβης μέτρον ὄπασσε πολύχρονον· αὐτὰρ ὃ χαίρων
γηραλέην βαρύγουνον ἀνηιώρησεν ἀνάγκην.
καὶ κόρον ἐξ ἐτέων δολιχοδρόμον ἡνιοχεύσας
γαστέρα πιαλέην εὐώδεσι θήκατο ποίαις,
215 ἄνθεος εὐόδμου βοτανηφάγος· ἀντολικοῦ δὲ
κινυμένων πτερύγων ἀντώπιος ἄνθορε δίσκου,
καὶ φλογὸς ἁρπάζειν δεδοκημένος ἔμπυρον ὁρμὴν
ἐς μόρον αὐτὸς ἑκὼν αὐτάγρετον ἔδραμε Φοῖνιξ
τεφρώσας πυρὶ γυῖα, καὶ ἠδέϊ κέκλιτο πότμωι.
220 καὶ νοερὸς πάλιν ὄρνις ἐδέξατο νόστιμον ἥβην
αὐτοφαὴς νεότητι μαραινομένης ἀπὸ τέφρης.
Ἠελίου τόδε σῆμα περίδρομον, ὅττι μογήσας
ἦν χρόνος αὐτογένεθλος ἀποιχομένων λυκαβάντων,
καὶ πολιὴν μετάμειψε νέος παλινάγρετος αἰών,
225 αὐτογόνωι λοχίηι μορφούμενος· ἀλλοφανὴς δὲ
τίκτεται ἐκ Φαέθοντος, ὁμόχρονος αἰὲν ὁδεύων.
Καὶ δύο θάμβος ἔχουσι φιλέμποροι οἷα γυναῖκες
πουλυφόρου Δήμητρος ἀπήμονος ἀνδράσι κοῦραι.
καὶ φρένα ποιμαίνουσιν· ὃ δὲ θρασύβουλος ἐκεῖνος

---

214 κόρον: χορὸν *verm. Gr* — εὐώδεσι *Gr:* εὐώδεα — 218 αὐτάγρετον *Fr:* αὐτάγρετος — 219 γῦα — *in* πότμωι ο *aus* α, τ *in Rasur* — 224 μετάμειψε νέος *Fr:* μετάμειψεν ἔος — 228 ἀπήμονος: ἀπήμονες *verm. Gr*

---

208 Φοῖνιξ

---

206 20, 14; 40, 578 ἀνεχλαίνωσε χιτῶνι* 47, 6 εἵμασι . . . ἀνεχλαίνωσαν ἀγυιάς* 48, 109 ἀνεχλαίνωσεν ἑὸν δέμας εἵματι — **208/209** 40, 395 χιλιέτης σοφὸς ὄρνις ἐπ' εὐόδμωι σέο βωμῶι | Φοῖνιξ — **211** 41, 58 οἷς Φύσις εἶδος ὄπασσε τελεσφόρον* — **212** 7, 44 γηροκόμωι βαρύγουνος ἐρείδεται ἠθάδι βάκτρωι 46, 131 ἴχνος ἀνηιώρησεν — **214** 31, 208 ῥόδων εὐώδεα ποίην — **215** 42, 368 νέκταρος εὐόδμοιο* 40, 386 ἀντολικοῖο . . . Ὠκεανοῖο — **216** 42, 232 κινυμένων βλεφάρων ἀντώπια νεύματα πέμπων — **217** Hom. Ο 730 δεδοκημένος* Δ 197 u. ö. δεδαημένος* — **218** 40, 524 αἰετὸς . . . ἑκούσιον εἰς μόρον ἔστη — **219** f (Phönix) λύσας δ' ἐν πυρὶ γῆρας ἀμείβεται ἐκ πυρὸς ἥβην — **220** 30, 290 ἐδέξατο θῆλυν ἀκοίτην* | 91; 97 ἐδέξατο φέγγος ὀπωπῆς* — **223** 41, 52 φύσις αὐτογένεθλος* Δ 109 u. ö. θεὸν αὐτογένεθλον* 32, 55 ἀποιχομένων ὑμεναίων — **224** 3, 255 ἐπεὶ παλινάγρετος ἕρπων | εἰς νέον ἐκ πολιοῖο ῥέει μορφούμενος αἰών 40, 397 χρόνου παλινάγρετος εἰκών* 35, 194 οὐ χροιὴν μετάμειψεν* — **225** 1, 102; 3, 130 u. ö. ἀλλοφανής — **226** 10, 249; 19, 208; ὁμόχρονος* — **227** 9, 88 φιλέμπορος εἰν ἁλὶ ναύτης* Β 76 καὶ πολὺν ἐσμὸν ὄπωπε φιλέμπορον*

230 τολμηροῖς καλάμοισιν ἀταρβήτοισι χαράξας
Εὐφορίας ἐκάλεσσε βαλὼν σημήϊα μορφῆς.
ὧν σέβας ἀγλαόμορφον ἐμαντεύοντο χιτῶνες.
ἣ μὲν χεῖρας ἔχουσα †παρίησι μάρτυρι πομπῆι,
λοξὰ παρακλίνασα κάρη μελανόχροα πέπλοις,
235 θαμβαλέηι κραδίηι νοερὸν φάος εἶδεν Ὀλύμπου·
ἡ δ' ἑτέρη φαέεσσι διάκτορον ὄμμα τανύσσει
φάρεϊ φοινίξασα διαυγέα κύκλα προσώπου,
δεξιτερῆς ὄρπηκας ἐφαπλώσασα ταθέντας.
Ἀλλὰ θοῆι μάστιγι φιλήμερος Ὄρθρος ἀνέστη,
240 ἐννύχιον γλυκὺν ὕπνον ἀκοντίζων ἀπὸ λέκτρων.
Καὶ πυρὸς ἀκρήτοιο τιθηνήτειρα θοροῦσα
Ἀντολίη φωστῆρος ἐκηβολίην ἀναφαίνει
λαμπάδα κουφίζουσα, καὶ εἵματα φαιδρὰ βαλοῦσα
λευκοχίτων ἤϊξεν ἐπὶ δρόμον Ἠριγενείης.
245 Νὺξ δὲ μελαγκρήδεμνος ἀφεγγέα κῶνον ὁμίχλης
εἷλκε καταπτώσσουσα, καὶ ἐς χθόνα νειόθι δύνει
ἐς ζόφον, ἀχλυόεντας ἀνειρύσσασα χιτῶνας·
καὶ φρενὶ δειδιόωσα, φυλασσομένη φάος ἠοῦς,
τυπτομένη σπινθῆρι διώκεται· ἄρτι δὲ λαιῆς
250 πῆχυν ἐφαπλώσασα καὶ ἐκ παλάμης πάλιν ἄλλης
δάκτυλον ὀρθώσασα χυτὴν ἀκτῖνα δοκεύει,
ὄφρα φαεινομένης ἀντίσκιος ἔσσεται αἴγλης.
Καὶ δρόμον ἀστερόεντα δυωδεκάμοιρον ὁδεύων,
ἀτραπὸν ἀλλοπρόσαλλον ἄναξ πυρὸς ἡνιοχεύων

231 ἐκάλεσσεν — 233 παρίησι: παρ' οὔασι oder παρ' ὄμμασι *verm. Gr,* παρηίσι *Fr* — 235 κραδίηι *Ru:* ἐνὶ κραδίηι — 238 ταθέντας *Ru:* τεθέντας — 247 ἀνειρύσασα

253 τῶν δ' τροπῶν τῶν ἐγγὺς τοῦ Κόσμου

232 4, 11 σιγαλέαι κήρυκες ἐμαντεύοντο παρειαί Φ 143 ἀγλαόμορφον ἀτέρμονα κόσμον* — **233** 18, 342 οὐκέτι πέμπεις | ἔμφυτον οἰνωπῆισι παρηίσι πορφύρεον πῦρ 38, 58 ξανθοφυὴς ῥοδέηισι παρηίσι* Β 43 μάρτυρι λαιμῶι* Δ 117 u. ö. μάρτυρι φωνῆι* Δ 150 u. o. μάρτυρι σιγῆι* Ο 91 πατρὸς ἵκανον ἐγὼ ζωαρκέι πομπῆι* — **234** 15, 84 μελανόχροος ἀνήρ* 16, 121 γονὴν μελανόχροον Ἰνδῶν* — **235** 9, 180 θαμβαλέη .... δέρκετο Ῥείη* — **237** 6, 181 ἀκροκελοινιόωντα κατέγραφε κύκλα προσώπου — **240** 2, 183 ἐννυχίην* 13, 314 ἀπὸ λέκτρων* — **241** Β 38 ὕδατος ἀκρήτοιο Λ 103 θοροῦσα* — **242** 41, 283 Ἀντολίη* 40, 355 μαρμαρυγὴν ἀνέφαινον — **244** 20, 124 λευκοχίτων ἀνέβαινεν ἐς ἀργυρόκυκλον ἀπήνην 15, 27 εἰς ἀγέλην ἤιξε* 37, 180 ἀίσσουσιν ἐπὶ δρόμον* — **245** 44, 189 ἀφεγγέα νύκτα δοκεύων* Ζ 67 μελαγκρήδεμνος ὁμίχλη 7, 310; 33, 267 u. o. κῶνος ὁμίχλης* Θ 4 σκιοειδέα κῶνον ὁμίχλης — **247** 31, 58 καὶ ζόφον ἀχλυόεντα* 35, 325 ἀνειρύσσασα χιτῶνας* — **248** 40, 381 νὺξ μὲν ἀκοντιστῆρι διωκομένη σέο πυρσῶι | χάζεται ἀστήρικτος — **250** 3, 400 μηρὸν ἐφαπλώσασα* 40, 321 χεῖρας ἐφαπλώσασα* — **251** 36, 26 ἀλλά μιν ὀρθώσασα* — **252** 7, 311 δυομένης ζόφον ὑγρὸν ἄγων ἀντίσκιον ἠοῦς — **254** 7, 113 εἰς πόθον ἀλλοπρόσαλλον*

255 ἠερίην μετάμειψε φύσιν, λυκάβαντα κεράσσας,
καὶ τροπικὴν ἐκάλεσσεν ἀμειβομένης πάλιν ὥρης
λοξὸν ζωιδιακὸν μετανεύμενος οἶκον ἀπ' οἴκου,
ἀλλοίην πισύρων τελέσας στροφάλιγγα κελεύθων.
Καὶ νόον ἰθύσσων, μεμεθυσμένος ἔμφρονι τέχνηι,
260 ζωιοτύπος μόρφωσεν ἀμήτορας εἰν ἑνὶ χώρωι
τέσσαρας Ἠελίοιο ῥοδώπιδας ἐγγύθι κούρας.
αἳ δὲ παρεδριόωσι, καὶ ὄρχαμον ἄλλον ἰδοῦσαι
φαιδρὸν ὀπιπεύουσι νοήμονα γείτονα Κόσμου,
καὶ χαροπὴν σύμπασαν ἐπικλίνουσιν ὀπωπήν,
265 ἁρμονίης κόσμοιο θεήτορες. ἀτρεκέως γὰρ
οὐρανὸς ἔπλετο κόσμος ἀεικίνητος ὁδεύων,
πυκνὸν ἀναγκαίης νωμήτορα κύκλον ἑλίσσων·
καὶ ζυγὸν ἁρμονίης ἀμετάτροπον ἀμφιπολεύων,
ἐνδοπαγῆ ξύμπαντα λαχὼν ἔντοσθεν ἀείρει,
270 κυκλώσας ἑλίκεσσιν ὅλην φύσιν. Ἔξοχα δ' ἄλλων
ἀμφιθαλῆ χαρίεσσαν ἰσήμερον ὄμμασιν ἔγνων
Εἰαρινὴν δροσόεσσαν, ὀφειλομένην Ἀφροδίτηι,
ἣ Χαρίτων γλυκύμορφον ἐρωτοτόκων ἀπὸ κήπων
δρεψαμένη λειμῶνα χελιδονίου ῥοδεῶνος
275 κάλλος ἑὸν φαίδρυνε ῥόδων εὐώδεϊ χαίτηι·
καὶ πλοκάμους ἔστεψε καὶ αὐχένα λευκὸν ἐόντα
ὅρμος ἕλιξ φοίνιξε πεπαρμένος αἴθοπι κόσμωι.
καὶ φρενὶ κωμάζουσα φιλεύδιος Εἴαρος Ὥρη,

---

259 ἰθύσσων: αἰθύσσων *verm. Spitzner* — 263 γείτονα κόσμου νοήμονα (β über γείτονα, α über νοήμονα) *im Text,* νοήμονα γείτονα κόσμου *am Rande* — 268 ἀλφιπολεύων (μ über λ) — 274 λειμῶνα *aus* χειμῶνα — 278 πάρος (εἴ über π)

---

271 Ἔαρος

---

255 38, 252 λυκάβαντα κομίζω* — 256 38, 270 καὶ τροπικὴν Ζεφύροιο προάγγελον ἄντυγα βαίνων 19, 325 μελιζομένου πάλιν αὐλοῦ* — 257 36, 161 μετανεύμενος ἄλλον ἐπ' ἄλλωι* 38, 251 οἴκοθεν οἶκον ἀμείβων — 258 42, 284 Ὡράων πισύρων* 36, 422 τετραπόροιο χρόνου στροφάλιγγα κυλίνδων — 260 5, 527 ζωοτύπον* — 261 33, 19 ῥοδώπιδος εἵνεκα κούρης* 11, 487 εἰς δόμον Ἠελίοιο ῥοδώπιδες ἤιον Ὧραι 16, 212 ἔγγυθι κούρης* — 262 27, 242 Ζηνὶ παρεδριόωντες* 4, 75 παρεδριόωσα δὲ μούνηι — 265 36, 100 ἁρμονίην κόσμοιο* 41, 130 ἁρμονίης κόσμοιο φερέσβιον ἡνιοχῆα — 266 6, 87 σφαῖραν ἀειδίνητον — 268 38, 218 ἀμετάτροπα νήματα Μοίρης* Π 82 χάρμα παρ' ὑμείων ἀμετάτροπον* — 272 11, 497 εἰαρινὴν δροσόεντι κόμην μιτρώσατο δεσμῶι 4, 208 Ἁρμονίην ἀνάεδνον ὀφειλομένην φέρε Κάδμωι — 273 4, 129 ἐρωτοτόκου δὲ προσώπου* 43, 86 καὶ ἀρτιφύτων ἀπὸ κήπων* — 274 38, 272 χελιδονίης δρόμον Ὥρης* 11, 495 χελιδονίων ἀνέμων — 275 31, 208 ῥόδων εὐώδεα ποίην 36, 364 εὐώδεϊ καρπῶι* — 277 Paul. Sil., Soph. 883 πεπαρμένος ἅμμασιν ἥλων* 5, 169 αἴθοπι κόσμωι*

κόλπον ἀνευρύνουϲα φιλοζεφύροιϲι πετήλοιϲ,
280 ἡδὺν κῶμον ἄειδε χαριζομένη Κυθερείηι·
καὶ χροΐ κάλλοϲ ἔμιξεν· ἀπ' ἀργυρέου δὲ μετάλλου
δίϲκυν χειρὶ φέρει καλύκων πλήϲαϲα Κυθήρηϲ.

Καὶ βλοϲυρὸν Ζυγίηϲ Φθινοπωρίδοϲ ἔδρακον ὄμμα,
ἥτε διχαζομένην ἰϲοελκέα μοῖραν ἑλοῦϲα,
285 νύκτα ταλαντεύουϲα καὶ ἀργυφέηϲ δρόμον Ἠοῦϲ,
εἰϲ ζυγὸν ἐρχομένη νυχίην μήκυνεν ὁμίχλην.
καὶ φάοϲ ἀμβλύναϲα φιλέϲπεροϲ ἔπλετο μούνη,
νυκτὸϲ ὀνειροτόκου ϲφαλερῶι χαίρουϲα λεπάδνωι,
καὶ φθονερῆι μάϲτιγι πολύϲκιοϲ ἡγέτιϲ ὄρφνηϲ
290 ἠέλιον μείωϲε καὶ ὤλεϲε δενδράδα χαίτην
κόϲμον ἀποῤῥίπτουϲα χαμαιφθιμένοιο πετήλου
καὶ ψεδνὴν ἐτέλεϲϲε λιπότριχα φυλλάδα λόχμην
φυλλοχόωι πρηϲτῆρι· καὶ ἀνδρομένην ἐπὶ φύτλην
νουϲαλέηϲ κακότητοϲ ἐπερρίπιζεν ἀήταϲ
295 ἆϲθμα βαρὺ πνείουϲα· τιταινομένοιο δὲ πέπλου
βαιὸν ἀποιχομένηϲ ἔτι λείψανον εἶχεν ὀπώρηϲ.

Ἄλλη ἀνευάζουϲα Θαλυϲιὰϲ ἐγγὺϲ ἐτύχθη
λαβροτέρωι Φαέθοντι θερειομένοιο προϲώπου,
λεπταλέουϲ τρομέονταϲ ἐπιϲφίγγουϲα χιτῶναϲ,
300 καρποφόροϲ Δήμητροϲ ἁλωϊάϲ· αἰθαλέη δὲ
ἰκμαλέουϲ ἱδρῶταϲ ἀποϲτάζουϲα μετώπου
δέχνυτο θερμὸν ἄημα· κάρη δ' ἐκαλύπτετο πίλωι·
καὶ ϲτάχυαϲ φορέει δρεπανηφόροϲ, ἐλπὶϲ ἀνάγκηϲ,

---

280 κυθερείη — 283 ἔδρακον *Ru:* ἔδρακεν — 297 ἀνευάζουϲα *aus* ἀνευνάζουϲα — 302 δέχνυτο *Fr:* δέκνυτο

---

279 11, 496 φιλοζεφύρου δὲ καρήνου 24, 104 φιλοζεφύρου ποταμοῖο — **283** 4, 322 u. ö. Ζυγίη . . . Ἥρη 38, 276 φθινοπωρίδοϲ Ὥρηϲ 34, 110 φθινοπωρίδεϲ Ὧραι — **284** 15, 99 χεῖρα καθιεμένην ἰϲοελκέα δίζυγι μηρῶι M 10 ἑλοῦϲα* — **285** 38, 271 νύκτα ταλαντεύουϲαν ἰϲόρροπον ἠριγενείηι — **286** 4, 122 νυκτὸϲ ὁμίχλη — **289** 26, 145 λιποφεγγέοϲ ἄγγελοϲ ὄρφνηϲ* — **290** 11, 514 φυλλοχόοιϲ ἀνέμοιϲ ἀπεκείρατο δενδράδα χαίτην — **291** 36, 155 θύρϲον ἀπορρίψαντα* — **292** 11, 510 θαλλὸν . . . λιπότριχι δήϲατο κόρϲηι . . . . καὶ ψεδνὴν μεθέπουϲα μαραινομένην τρίχα κόρϲηϲ 47, 493 λιπότριχοϲ ἄνθεα κόρϲηϲ 21, 340 φυλλάδα λόχμην* — **293** 2, 641 φυλλοχόωι ἅτε μηνί* 10, 212 μινυνθαδίηϲ ἀπὸ φύτληϲ* 20, 32 χθονίηϲ ἀπὸ φύτληϲ* 16, 221 βροτέην τάχα φύτλην* — **294** 7, 59 ἀνδρομέηϲ κακότητοϲ* 30, 187 ϲτρατιῆιϲιν ἐπερρίπιζεν ἐνυώ* — **295** 4, 2 τιταινομένων δὲ πεδίλων — **296** 18, 159 βαιὸν ὀπιϲθοκέλευθον ἔχων ἔτι λείψανον Ἠοῦϲ 48, 971 ἀποιχομένηϲ Ἀριάδνηϲ 40, 130 ἀνέροϲ οἰχομένοιο* — **297** 11, 501 ἄλλη ἅμα γνωτῆιϲι θαλυϲιὰϲ ἔϲτιχεν Ὥρη — **298** 30, 91 πυριβλήτοιο προϲώπου* — **299** 11, 504 δέμαϲ δ'ἐϲφίγγετο κούρη | ἀργενναῖϲ ὀθόνηιϲι Z 68 ἐπιϲφίγξαϲα χιτῶνα* — **300** 30, 68 ἁλωιὰϲ ἥρπαϲε Δηώ — **301** 11, 507 καὶ νοτεροὺϲ ἱδρῶταϲ ἀνιεμένοιο προϲώπου 48, 348 ἰκμαλέαϲ ῥαθάμιγγαϲ ἀποϲμήξαϲα κομάων — **302** 12, 339; 4, 112; 11, 305 u. o. δέχνυτο* δέχνυται* δέχνυϲο* 30, 91 ψύχων θερμὸν ἄημα* 1, 273 λέων ἐκαλύπτετο κόλπωι*

ζωιογόνος βιότοιο, καὶ ἀμφίζωστον ἀείρει
305 ποικίλον ἑρπυστῆρα μόρου χερσαῖον ὁδίτην.
Ἄλλη δ' ὑδατόεσσα κατάσκιος ἔπλετο πάχνης,
ψυχρὸν φυσιόωσα χαλαζήεντι χιτῶνι·
καὶ χλοεροῖς πέπλοισι δέμας φρίσσουσα καλύπτει
Χειμερίη ζοφόεσσα, καὶ ἐκ προχόου νιφετοῖο
310 κρυμαλέον πέμπουσα πολυσταγὲς ἔβλυσεν ὕδωρ.
καὶ δέμας ἀγκλίνασα ῥοητόκον ἴκμιος Ὥρη,
ὄμματα παχνήεντα μεταστρέψασα προσώπου,
παντοφυὲς θηεῖτο σέβας Κόσμοιο φανέντος.
Καὶ πυρὶ θερμοτέρωι κεκορυθμένος ἄσπετος Αἰθὴρ
315 θερμὸς ἐὼν ὑψοῦτο, καὶ ἀννεφέλων ὑπὲρ ὤμων
ὑψιπόρων πτερύγων ἀνεκούφισε ταρσὰ συνάπτων,
καὶ νοερὰς κροτάφων πυρόεις ἔστεψεν ἐθείρας·
ἄλλο δὲ χερσὶν ἄειρε πάλιν στέφος ὑψόθι Κόσμου,
ὄφρα βίου σταθεροῖο φύσιν καὶ ἄνακτα γεραίρων
320 στέμματι φαιδρότερον πλοκάμους στέψειε καρήνου,
Κόσμον ἐπολβίζων κοσμούμενον ἔμφρονι κόσμωι.
Αὐτὰρ ὁ πουλυφανὴς τετελεσμένος ἔπλετο Κόσμος
φαιδρὸς ἀμετρήτων μελέων ὕψωμα κομίζων,
συνδήσας περίφοιτον ἀλωομένην ἀπὸ κόσμου
325 ἄρσενι θηλυτέρην γόνιμον φύσιν. ἁρμονίης δὲ
μέτρον ἔχων ῥιζοῦτο καὶ ὤπασε μέτρον ἑκάστωι
ἀενάων ἐτέων ἕλικα δρόμον ἡνιοχεύων,
τηλεπόρωι σοφίηι κοσμήτορι πάντα φυλάσσων·
καὶ μεθέπων σύμπαντα σοφῆι πλάστιγγι πορείης
330 δεξιτερῶι ποδὶ πῆξε καὶ ὀκλάζουσαν ἐλέγξας
ἔσβεσε νικήσας ἄλογον Φύσιν· αὐτὰρ ὁ κάμνων

πόρων
312 μεταστρέψασα *Ru:* μετὰ στρέψασαν — 316 ὑψιπετῶν — 319 φύσιν *am Rande,* φύων *im Text* — 320 φαιδρότερον: φαιδροτέρωι *verm. Gr* — 322 πολυφανής — 324 ἀλοωμένην — 327 ἐτάων (ε über α) — 329 σοφῆι *Ru:* σοφίηι

314 Αἰθέρος — 322 Κόσμος

304 32, 159; 35, 207 ἀμφίζωστον 5, 36; 6, 111 u. ö. ἑρπηστῆρα(ς)* — **306** 22, 396 Νηιὰς ὑδατόεσσα* 2, 528 βάλλετο πάχνηι* 11, 488 νιφόεντι κατάσκιον ἀμφὶ προσώπωι — **307** 11, 490 ψυχρὰ χαλαζήεντι συνήρμοσε ταρσὰ πεδίλωι — **308** Μ 57 καὶ χλοεροὺς ὄρπηκας* — **310** 40, 362 πολυτρεφὲς ἔβλυεν ὕδωρ* Β 28 καθάρσιον ἔβλυεν ὕδωρ* — **311** 2, 490 ἴκμιος ἀήρ* — **312** 6, 247 φέγγεϊ παχνήεντι* 11, 494 ὄμματα παχνήεντα* — **316** 22, 42 ὑψιπόρων πτερύγων* 19, 266 ὁμόζυγα ταρσὰ συνάπτων* 10, 343 ἀνεκούφισαν ὕψοθι γαίης* 37, 477 ἀνεκούφισε σύμβολα νίκης* — **322** Θ 126 ἐξότε κόσμου | ἐξ ἀρχῆς τετέλεστο θεμείλιον — **324** 2, 221; 42, 269 ἀλωομένης(ν) Ἀφροδίτης(ν)* — **327** 27, 9 ἀενάων ἐτέων ... ποιμήν* — **328** 17, 339 τηλεπόρωι* (ἔγχει) — **331** 17, 206 αὐτὰρ ὁ κάμνων*

ἀμφιπαγὴς βρυχᾶτο λέων ὑπὸ ταρςὸν ἀνάγκηι,
ἄκρον ἔχων ἀλόγων τετραςκελές. ὡς δ' ἐπὶ νίκηι
ἀκροκόμου φοίνικος ἀποςπάδος ὄζον ἀείρει,
335 καὶ παλάμην ἑτέρην ὑψούμενος Αἰθέρι Κόςμος
δεξιτερὴν ἤειρε· διαςτήςας δὲ ταθείςης
τέςςαρα δάκτυλα μοῦνα μετάρςια πᾶςι φαείνει,
ἀντιπόρου κρατεροῖο μετακλίνων ςθένος αὐλοῦ,
ὅττι μεριζομένων τετράζυγα φίλτρα κεράςςας
340 ςτοιχείων πιςύρων, ἐς ὁμόζυγα θεςμὸν ἑλίςςων,
ςὺν πυρὶ γαῖαν ἔμιξε καὶ ἠέρι ςύντροφον ὕδωρ
καὶ φύςιν ἐρρίζωςε καὶ ἀνδρομέην τέκε φύτλην
ἄςπορος εἷς τελέθων τις, ὃν οὐ νόος εὗρε νοῆςαι.

---

333 τετραςκελές *Fr:* τετράςκελος

Am Schluß: Ἰωάννου γραμματικοῦ Γάζης ἔκφραςις τῆς εἰκόνος τῆς κοςμογραφίας τῆς ἐν τῶι χειμερίωι λουτρῶι τῶι δημοςίωι ἐν Γάζηι: ⁜ ἢ ἐν Ἀντιοχείαι *Folgt noch einmal das Epigramm* ζωιοτύπος τόλμηςεν ... *vgl. S. 135.*

---

332 21, 56 ἀλυκτοπέδηιςι πετήλων | ἀμφιπαγὴς ἀλάλαζεν* — **334** 15, 112 ἀκροκόμου φοίνικος* — **338** 27, 4 ἀντιπόρωι Φαέθοντι* 1, 231 ἀντιπόρους* 2, 180; 15, 56 αὐλοῦ* — **341–343** 7, 4 καὶ φύςις ἐρρίζωτο, τιθηνήτειρα γενέθλης, | καὶ χθονὶ πῦρ κεράςαςα καὶ ἠέρι ςύμπλοκον ὕδωρ | ἀνδρομέην μόρφωςε γονὴν τετράζυγι δεςμῶι — **342** 3, 360 εἰ γένος ἐρρίζωςε* 36, 311; 366 καὶ πόδας ἐρρίζωςε*

KOMMENTAR

A. EINZELINTERPRETATION

IAMBISCHE VORREDE

1—8. „Anstrengung und rednerischer Vortrag sind etwas Verwandtes. Beide sind erhaben. Sie vertreiben den Schlaf und stören den Frohsinn, sie überschwemmen den Geist mit einer Flut sorgender Gedanken."

1. Er stellt an den Anfang den bekannten Menandervers ἆρ' ἔστι συγγενές τι μόχθος καὶ βίος, den er für seinen Zweck abändert, indem er λόγος für βίος einsetzt. **2.** ἐπηρμένοι ist etwa gebraucht, wie bei Agathias APal. IV 3, 47 λόγοι ἐπηρμένοι, erhabene Worte, steht. **5./6.** und **7./8.** sagen zweimal etwa dasselbe. Das Bild ist vom Meere genommen (ὡς ἐν θαλάττηι): μόχθος καὶ λόγος ἀνατρέπουσι τῆι ζάληι τὴν ταλαίπωρον καρδίαν. Dann wird ἀνατρέπουσι durch ἔκλυζε, τῆι ζάληι durch τῶι σάλωι τῆς φροντίδος, τὴν τῆς καρδίας φύσιν durch τὸν νοῦν aufgenommen. Also muß δηγμὸς μελωιδίας dem entsprechen, was vorher μόχθος καὶ λόγος war, und in der Tat heißt es ja von diesen, daß sie δάκνουσι. μελωιδία meint den rednerischen Vortrag, der ja so oft durch ᾄιδειν bezeichnet wird, δηγμός die seelische Aufregung, die er hervorruft.

9—19. „Nachdem ich ein öffentliches Auftreten in Aussicht genommen hatte, wählte ich mir ein Thema, das ich aber auf Wunsch der Professoren aufgegeben habe. Denn sie heißen mich ein schwieriges Werk unternehmen, nämlich das Bild mit seinen Darstellungen kosmischer Mächte in Versen beschreiben, das der geniale Künstler komponiert und gemalt, und auf dem er die gestaltlose Natur in körperlichen Gestalten dargestellt hat."

10. ἄλλον nämlich ἀγῶνα, wie man ἄλλην ὁδὸν βαδίζειν sagen würde. **11.** Die δεσπόται, auf deren Wunsch Johannes sein unsprüngliches Thema aufgegeben und dafür die Gemäldebeschreibung gewählt hat, sind die Professoren; vgl. S. 94. **12 ff.** ἀεροβατεῖν φασι wird im folgenden mit καί „d. h." ausgeführt: πέμπουσί με ἐκφράζειν τὴν εἰκόνα. Zum Ausdruck vgl. Prokop de aedif. ὁ νοῦς δέ οἱ πρὸς θεὸν ἐπαιρόμενος ἀεροβατεῖ. Man darf wohl nicht erklären: Sie sagen, daß ich in der Luft wandle, etwas Unmögliches treibe. Auch τὴν εἰκόνα φασὶν ἀεροβατεῖν, wie früher die Interpunktion hinter ἐξουσίαις zu verstehen gebot, ist schon um des καὶ willen nicht möglich. **13.** τὴν εἰκόνα τὴν παντοίοις μορφαῖς ἤγουν κοσμικαῖς ἐξουσίαις κεκοσμημένην. Der Dativ hängt von παντόμορφος



ab. κοϲμικαὶ ἐξουϲίαι sind die „Naturgewalten, eigentlich *magistratus*, ,*potestates*'; nur das kann der Plural bedeuten" (v. Wilamowitz). **14.** Unklar. ὡϲ ἐκ βίαϲ, fast gewaltsam, wird zu πέμπουϲιν gehören. Der Vortragende soll gerüstet sein. (An ἐξωπλιϲμένην nämlich ἐξουϲίαιϲ ist doch nicht zu denken.) **17.** καὶ μεθυϲθεὶϲ gehört zum Folgenden; καὶ ἐϲωματοποίει biegt aus dem Relativsatz in einen Hauptsatz um. **18.** wird durch **19.** erklärt. „Er stellt die unkörperliche Natur in der Form von Körpern dar, indem er Menschengestalten malte." Als ἀνθρώπουϲ γράφων wird er törichterweise φιλάνθρωποϲ genannt.

20—25. „Du glänzendes, attisch gebildetes Auditorium, erhabene Stütze des Rechts und der Reden! Macht mir durch Beifallsklatschen Mut und klagt nicht an, daß ich mit meinem Gemälde ein freches Wagnis unternehme. Denn ich bin ja nicht der Maler und wage nichts, sondern will nur das Wagnis eines andern verkünden."

20. Der Attizismus von Gaza ist berühmt. Stark, Gaza 639; Norden, Antike Kunstprosa 406. Ἀττικὴ παλαίϲτρα heißt die gazäische Rhetorenschule in der Hochzeitsrede des Chorikios, Ind. Lect. Vratisl. aest. 1891, p. 21, § 18. **21.** „Stützen des Rechts" sind sie als gerechte Kunstrichter. **22.** Über den fehlerhaften Prohibitiv vgl. S. 116. Zu der Änderung γράφειν aus γραφῆι s. S. 118[5]. Klagt mich nicht an! will er etwa sagen; γράφεϲθαι hätte er eher nehmen können; er kommt auf das Verbum, weil es ihm um das Wortspiel zu tun ist. πρὸϲ θράϲοϲ τόλμηϲ umschreibt θραϲέωϲ ähnlich, wie Soph. Phil. 594 πρὸϲ ἰϲχύοϲ κράτοϲ statt βιαίωϲ oder πρὸϲ βίαν steht.

TEIL I

THEMA · HEIDNISCHE ANRUFUNG

1—18. „Wohin werde ich getragen? Durch die Luft entführt mich der Sirenenruf; meinen Geist peitschen die Musen auf, und ich gehe fremde Wege; in den Äther werde ich Erdenwandrer emporgehoben von Zeugungslust erfüllt. Apollon umgibt mich mit dem Tanz der Worte, er schleudert mich empor zum Sternenhimmel und treibt mich unaufhörlich, mich in meinem Sinn mit dem Schwung der Dichtkunst zu begeistern, damit ich tanzend das himmlische Geschlecht des Universums singe: Sterne, Himmel, Erde, Welt, Wasser, Sonne, Mond, Donner, Blitz, Wolke, Vogel, Engel, Fisch, Äther, Nacht, Meer, die ganze Natur, mit sinnvollem Wagnis.

(**14.**) Wohlan denn, ihr Musen und Apoll, die ihr erfüllt seid von vorzüglicher Beredsamkeit, die ihr Begeisterung schöpft aus den Honigwaben der Poesie, schickt mir günstigen Fahrwind. Denn schon habe ich, erschauernd unter (?) dem Regen des fruchterfüllten Gesanges, die tönenden Taue des geschwinden Liedes gelöst (d. h. mein Lied begonnen)."

1. „Die dichterische Begeisterung hebt mich von der Erde empor." Das sagt er dreimal, indem er zuerst die Sirenen, dann die Musen, zuletzt Apoll setzt, und indem er das Emporheben verschieden ausführt. **6.** ἀμφιπεριπλήγδην könnte er statt des nonnischen -πλέγδην geneuert haben



in dem Sinne, wie er vorher πλήκτροισιν ἱμάσσομαι und in der iambischen Vorrede V. 4 πλήττουσιν sagt. 8. φρενί mit intransitivem βακχεύειν ist trotz Nonnos (s. die Parallelstellen!) wohl möglich; vgl. II 248. 278. 11 ff. Hinweise auf die einzelnen Figuren des Bildes — man könnte auch Κόσμον Σελήνην Βροντήν usw. schreiben, wenn sich nicht mehrere dieser Bezeichnungen in appellativer Allgemeinheit hielten. 14. Angeredet sind die Musen und Apoll. 17. Ausdruck und Vorstellung sind nicht klar. „Zitternd vor dem Regen" gäbe keinen Sinn. Ist der Gesang ein befruchtender Regen, unter dem er erschauert? 18. μέλισσα = Poesie in den Anakreonteen des Johannes z. B. Φοῖβος νοερῆς γέμων μελίσσης 1, 40; vgl. Agathias APlan. IV 36, APal. IX 505, 3 (= Gedichtbuch: Agathias APal. IV 3 am Ende). Daher auch die „Bienenkörbe" in 15. „Tönend" sind die Haltetaue, weil das Schiff sein Gedicht ist.

CHRISTLICHE ANRUFUNG

19—28. „Allerzeuger, Schützer, Gottgeborner, Walter der Welt, deine Schöpfung verkündet die rollende Zeit, die Wurzel alles Lebens; denn du drehst den Achsenwirbel und bewachst das Steuer des immer wiederkehrenden Lebens. O Vater, der du die unbefleckte Geburt herbeigeführt und bewacht hast, geleite den Erguß des Liedes, rüste weisheitsvoller ⟨meinen?⟩ Atem und zwinge meinen Sinn ins Versmaß, jetzt noch mehr ⟨als sonst⟩. Denn die Welt wird besungen. Mit dir aber für und für beginnend will ich das Zeichen deiner Passion (das Kreuz) zuerst besingen."

19. Man kann ἐπίουρε θεηγενές auch zusammennehmen. Angeredet ist er als Vater und als Sohn. 20. Mit τόκος ist doch wohl die Schöpfung, nicht die Geburt des Sohnes gemeint. νωμήτορι κύκλωι wird durch II 267 gesichert. 21. ῥίζα kann nur Anrede sein, nicht Apposition zu χρόνος. 22. θεηδόχον weil Christus in die Welt eingegangen ist? 24. Er übernimmt einen Nonnosvers fast ganz und denkt dabei etwa: αὐτὸς ἔσπειρε τὸν υἱὸν καὶ ἐποίμηνε τὴν λοχείαν ἤγουν ἐπεμελήθη τῆς λοχείας. 27. In ἐκ liegt der Begriff des Anfangs: ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα.

DAS KREUZ

29—44. „Eine gerade, lange Linie kommt von oben herunter, eine kleinere kreuzt ihren Weg, um deren Mitte die Notwendigkeit das Band einigender Liebe schlingt, das göttliche Symbol des Friedens. (35.) Vier Spitzen sprießen hervor, weil die uranfängliche Ewigkeit Osten, Westen, Süden und Norden ward und aus diesen vieren die Welt zusammensetzte. Und des Kreuzes heiteres Bild schimmert in goldenem Glanz, weil Goldesart jugendlich bleibt und in ihrem Glanze nicht abnimmt. (41.) Der Dreieinigkeit glückbedeutendes Abbild umtanzt ⟨das Kreuz⟩ in blauen Windungen; sie ist in Kreisform gezeichnet wie eine Nachbildung der Weltkugel, und drinnen ist zu sehen beider Linien heiterer Glanz."

31—33. Die Verbindung der beiden Balken symbolisiert Eintracht und Frieden. 34. gibt noch einmal das Überschneiden und den Zusammenhalt.

Nur diesen kann man sicher in ὁμόζυγα finden, nicht die Gleichheit der Strecken. 38. Das Kreuz, an dem der Heiland gehangen.

REKONSTRUKTION. Das Kreuz besteht aus zwei ungleich langen Armen, von denen der senkrechte länger ist und durch den andern vermutlich über der Mitte geschnitten wird. Die Verbindungsstelle scheint irgendwie (ornamental) bezeichnet gewesen zu sein. Dieses Kreuz ist goldfarben. Umgeben wird es von drei blauen Kreisen. — Über den Ort, an dem es angebracht war, sagt die Randbemerkung, es habe sich ἐν τῶι πόλωι τοῦ αὐτοῦ πίνακος befunden. Soll das „in der Mitte oben" bedeuten, so wird die Gesamtrekonstruktion diese Angabe als falsch nachweisen. Eine Kenntnis des Bildes, die nicht aus dem Gedicht geschöpft wäre, darf man keinesfalls erwarten, da nirgends sonst dergleichen begegnet. Hier wird die Angabe aus V. 43 οἷα πόλου μίμημα herausgesponnen sein. V. 29 ὕψοθεν gibt nur die Richtung an, nicht (oder nicht notwendig) die Höhe im Bilde.

MONUMENTE. Daß die Deutung der drei Kreise auf den Himmel wahrscheinlich das Richtige trifft, hat mich O. Wulff gelehrt. Zwar genau Entsprechendes scheint sich in der bildlichen Überlieferung nicht zu finden [1]), aber die Vorstellung von den drei Himmeln ist neben der von den sieben Himmeln im Mittelalter verbreitet (vgl. Grüneisen, Archivio della soc. Romana di storia patria XXIX 443 ff), und die Himmelskreise sind z. B. im vatikanischen Kosmas dargestellt (Vat. gr. 699 fol. 115ᵇ Archivio a. O. 483, Fig. 12). Ein Kreuz in einem einfachen Kreise findet sich z. B. auf einem sehr alten Fresko in Sophia (Ainalow, Über die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Knnst [russisch; s. den Bericht von Wulff, Repert. für Kunstwissenschaft 1903] S. 198, Fig. 40) und in der Apsis von S. Apollinare in Classe (abg. Diehl, Justinien 421, Fig. 143; Diehl, Manuel d'art byz. 205); das letzte Beispiel darum wichtig, weil das Kreuz inmitten einer figürlichen Gesamtkomposition steht wie in Gaza. Erwähnenswert ist ferner die Konche im „weißen Kloster" (Deir el-Abiad) bei Sohag in Ägypten, wo in der Mitte das mit einem Tuch umwundene Kreuz von einer Aureole umkreist wird, die zwei Engel tragen; Malerei des 5. Jahrhunderts (abg. W. de Bock, Matériaux pour servir à l'arch. de l'Egypte chrét. Taf. XXII, wozu S. 59 ff zu vergleichen ist, und A. Gayet, L'art copte 276). Am nächsten unserer Schilderung kommt in gewisser Hinsicht das Kuppelmosaik von Casaranello, prov. di Lecce, 5. oder 6. Jahrhundert (Archivio a. O. 529, Fig. 27). Doch sind es hier nicht drei umgebende Kreise, sondern ein rundes Mittelfeld, in dem das Kreuz steht, dann eine abweichend gefärbte Zone und zuletzt noch ein abschließender Ring.

Am merkwürdigsten scheint mir, wie diese rein symbolische Darstellung sich als etwas Fremdes in die ganz anders empfundene Welt des Bildes eingedrängt hat.

URANOS

44—51. „Von ihnen wegschreitend steht Uranos da, seine Greisengestalt erhebend, mit dünnen Wolken verhüllt er die Scham, er streckt die

1) Über das Kreuz im Rund vgl. auch Montelius, Das Sonnenrad und das Christuskreuz, in: Mannus I (1900) 53 ff. Diese Dinge entziehen sich meiner Beurteilung, doch dürfte sehr Verschiedenes durcheinander gemischt sein.

Hände aus, die Haare läßt er am Halse niederfallen in dem gekräuselten Schmuck der nach zwei Seiten geteilten Flechten. Und aus dem feurigen Herzen ließ er die männliche Scheibe hervorgehen und führt zur Stelle seines Aufgangs den Helios, der lebenerzeugende Strahlen ums Haupt hat."

47. Christodor 91 ἐcύρετο βότρυc ἐθείρηc fiel lang herab. 49. ἤμηcε verschroben, aber nicht verdorben, wie die Parallelstellen lehren. Die „männliche Scheibe" ist die Sonne, die „weibliche" der Mond (207).

REKONSTRUKTION. Uranos ist dargestellt ἀποβαίνων von dem eben beschriebenen Gebilde. ἀποβαίνων gibt die Wendung von der Mitte weg. Scharf als Bewegung braucht es nicht genommen zu werden, ἐcτήρικτο könnte dagegen sprechen, ohne daß darin wieder mit Sicherheit das Feststehen zu finden wäre. Sicher ist die aufrechte Haltung. Die Gestalt ist greisenhaft, trägt also wohl langen, weißen Bart. Zu beiden Seiten des Halses fallen Locken herab. Die Arme (χεῖραc) breitet er aus. Die Lenden sind von Wolken verborgen; also ist er sonst nackt.

Die Beschreibung wird durch das Folgende nicht erweitert. Denn wenn es dort heißt: „Er ließ aus seinem feurigen Herzen die Sonnenscheibe hervorgehen und führte sie zum östlichen Aufgang", so ist das kaum darzustellen und wird noch undenkbarer, da wir gleich darauf die Sonnenscheibe in Verbindung mit anderen Figuren und sicher in einiger Entfernung vom Uranos sehen. Mithin ergänzt hier der Dichter eine Handlung, durch die er die Gebilde des Gemäldes in Beziehung setzt, und für die Rekonstruktion kommt dieser Satz nicht in Betracht.

MONUMENTE. In der „römischen" Kunst ist der Typus des „Caelus" weit verbreitet als einer bärtigen Gestalt, die nur mit dem Oberleib sichtbar wird und mit beiden ausgestreckten Händen einen über dem Haupt geblähten Mantel, das Symbol des Himmelsgewölbes, trägt (O. Jahn, Berichte der sächs. Gesellschaft d. W. 1849, S. 63). Das älteste Beispiel gibt der Panzer des Augustus von Primaporta, abg. z. B. Monum. d. Inst. VI/VII, T. 84. Häufig begegnet die Figur auf Sarkophagen: Robert, Sarkophagreliefs II 11; Ber. d. sächs. Ges. 1849 T. 4; Museo Pio-Clementino IV T. 18; Sarkophag des Junius Bassus: Garrucci, Storia dell' arte Cristiana 322, 2. (Knieende Figur, die man „Caelus" nennt, auf dem Mithrasaltar Archäol.-epigraph. Mitteil. XVIII 183.)

Die bildliche Rekonstruktion hatte ich zunächst zögernd an diesen überlieferten Typus angeschlossen. Darum trug Uranos in den „ausgebreiteten Händen" den Mantel, von dem Johannes gar nichts sagt. Man wird aber wohl eine solche Auslassung für unwahrscheinlich halten und eher die Figur ihre Arme nach der Sonnenscheibe hin „ausbreiten" lassen, wobei sich dann die dichterische Ergänzung des Zusammenhangs (s. o.) gut erklärt. Ein Rest aus der früheren Rekonstruktion ist es, daß — übereinstimmend mit jenen bildlichen Vorlagen — Uranos als Halbfigur gegeben wird. Es ist nur möglich, keineswegs sicher, daß die Worte λεπταλέοιc νεφέεccιν ἐπαμβλύνων τύπον αἰδοῦc so aufzufassen sind. Einen gewissen Vorteil zieht aus dieser (wie stark betont werden muß) recht willkürlichen Rekonstruktion die Symmetrie des Bildes. Denn wie sich später zeigen wird, entspricht dem Uranos auf der Gegenseite die liegende Gaia, und ihr eine stehende Vollfigur entgegenzusetzen schien sich in diesem streng kom-



ponierten unteren Teile des Bildes weniger zu empfehlen. Doch zwingen diese Erwägungen keineswegs, und die Ausdrücke ἀποβαίνων und ἐcτήρικτο könnten eher dagegen sprechen.

DIE SONNENSCHEIBE

51—65. „Von dort eilt ein schweifender Wanderer, seinen Glanz aussprühend, der Lichtkegel, in scharfem Schwunge durch die Luft. Dort (?) rüstet sich des Lichts vielstrahliger Ansturm, zehnfach geteilt. Und in der Mitte bildete Menschennatur ein Kind. Denn die Frühe gebiert am Morgen aus ihrem Schoß das junge Licht. Nach der Geburt geht er früh morgens auf und schwingt sich empor, der geschwinde Wandrer. Und nachdem er die Jugendblüte erreicht hat, führt ihn die Notwendigkeit wieder zum Untergang als einen sterbenden Greis. (62.) Aber er tritt glänzend, kranzgeschmückt in die Mitte, nackt auffahrend, ganz in heiterer Klarheit. Gerade streckt er Beine und Arme von sich im Gleichgewicht, weil er den Gerechten aufgeht und zugleich den Gottlosen leuchtet."

51. ὅθεν vom Punkt des Anfangs aus. **52./53.** Wäre der „Schattenkegel" gemeint (wie II 245, und wie Nonnos κῶνοc ὁμίχλης sagt uud περὶ τὸν κῶνον τῆc γῆc und τὸ κωνοειδὲc τῆc γῆc Achill ed. Maaß, Comment. in Aratum 49; vgl. noch Plut. def. or. 410[e]; schol. Hom. C 468 Mitte), so müßte 52 korrupt sein; denn der Schattenkegel schüttelt nicht die Lichtstrahlen. Daher habe ich ἀμαρύγματα λεύccων versucht (mit Nonn. 7, 249). Oder man müßte 52 umstellen, etwa hinter 54. Aber es ist wahrscheinlicher, daß Johannes κῶνοc mißbräuchlich für das Licht angewandt habe, obgleich man nicht recht absieht, wie er auf den „Lichtkegel" kam. (κῶμοc ist ganz unbrauchbar.) **54.** ἦιχι scheint dort anzuknüpfen, wo vorher ὅθεν (51): „und dort". **55.** „In der Mitte" des vorher Geschilderten: das kann nur die Sonnenscheibe mit ihrem Strahlenkranze sein. **56.** ἀνδρομέη φύcιc verstand ich von dem Maler als Gegensatz etwa zu der φύcιc ἄcπoρoc (195), während Wilamowitz mir bemerkt: „Gemeint ist die 'Bildung in Menschengestalt', was wir Personifikation nennen." — Mit γάρ folgt Ausdeutung. — Die Vorstellung, daß die Sonne an jedem Tage neu entstehe (ὁ ἥλιοc νέοc ἐφ' ἡμέρηι ἐcτίν Heraklit fr. 6 D.), hat bei den Ägyptern zur bildlichen Ausprägung des Sonnenkindes geführt: Plutarch, Pyth. or. 12 Αἰγυπτίουc ἑωρακὼc †ἀρχῆc ἀνατολῆc παιδίον νεογιλὸν γράφονταc ἐπὶ λωτῶι καθεζόμενον, womit die ägyptischen Monumente übereinstimmen (Erman, Die ägyptische Religion, S. 29 Fig. 38; Maspéro, Histoire ancienne des peuples de l'Orient I 136) und die Bezeichnung ὁ νήπιοc ἀνατέλλων, die Boll, Griechische Kalender I (Sitzungsber. d. Heidelberger Akad. 1910) 42[35] aus ägyptischen Papyri nachweist. Boll gibt S. 42f weitere Belege für die ägyptischen Vorstellungen vom Tageslauf und vom Jahreslauf der Sonne, die den Griechen bekannt waren. Erwähnenswert ist auch der persische Hymnus auf den ägyptischen Sonnengott bei Reitzenstein, Poimandres 235: „Er wird zum Greise und verjüngt sich zum Kinde im kreisenden Laufe der ewigen Zeit."[1]) **61.** Gegen μεταλλάξαντα

1) In Zeile 194 des Papyrus Mimaut bei Reitzenstein, Poimandres 147, (vgl. 256) wird der Sonnengott angeredet: ὥραι α' μορφὴν ἔχειc καὶ τύπον πεδοc πιθήκου. Das ist παιδόc.



(intransitiv) ist nichts einzuwenden, -ξαcα überflüssige Änderung. **62.** ἐc μέcον ἔcτη heißt, wie der Vergleich mit II 172 lehrt, einfach: „tritt im Bilde auf". Danach ist unmittelbarer Bezug auf 55 ἐνὶ μέccωι nicht notwendig, so leicht er sich auch gibt. **64./65.** Die Ausdeutung, wie üblich mit ὅτι eingeführt, nimmt offenbar Bezug auf Matth. 5, 45: ὅτι τὸν ἥλιον αὐτοῦ ἀνατέλλει ἐπὶ πονηροὺc καὶ ἀγαθοὺc καὶ βρέχει ἐπὶ δικαίουc καὶ ἀδίκουc. — Über den bei einem Nonnianer abnormen Hiat. s. S. 118: Dazu vergleiche man jetzt Keydell, Quaest. metr. de epicis Graec. sec. (Diss. Berl. 1911) 36 sqq., wo sich zeigt, wie verbreitet der Hiat nach καί im dritten Fuß von Homer bis in die späte Zeit hinein ist.

REKONSTRUKTION. Daß die Sonnenscheibe wirklich dargestellt war, wird besonders durch V. 66 gesichert. Vielleicht darf man zu dem Bilde, nicht zur Ausdeutung, die zehn Strahlen rechnen, von denen 54/55 die Rede ist. Im Innern der Scheibe sieht man einen Knaben. Er ist cτεφανηφόροc, was sich kaum von den Strahlen der Scheibe verstehen läßt, sondern nur von einem Kranze, der ihm das Haupt umgibt, und dann doch wahrscheinlich von einer Strahlenkrone (vgl. 50 Φαέθοντα κομήτην ζωογόνοιc ἀκτῖcιν, wenn das nicht auf die Scheibe geht). Arme und Beine streckt der Knabe gerade von sich in symmetrischer Haltung.

MONUMENTE. Die strahlenumgebene Sonnenscheibe mit dem (strahlenumgebenen oder schlichten) Kopf des Helios im Innern begegnet schon in der späteren rotfigurigen Vasenmalerei (Compte-rendu 1860 Atlas T. 3 = Reinach, Répertoire I 4; Mon. d. Inst. II T. 55 = Reinach I 109; vgl. auch Helbig, Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei 212 f) und später in antiken und mittelalterlichen Miniaturen (z. B. im vatikanischen Vergil, pict. 5 [Codices e Vaticanis selecti I, Rom 1899], im Pariser Psalter, Omont, Fac-similés des miniatures, Paris 1902, Taf. 14) und auf Elfenbeinschnitzereien. Statt des Kopfes erscheint eine weibliche (?) Halbfigur im Smyrnaer Physiologus: Strzygowski, Bilderkreis des Physiol. Taf. 4. — Aber die Sonnenscheibe mit einer ganzen Figur kenne ich nicht. Hingegen erinnert die Schilderung an das bekannte Motiv des ans Rad gefesselten Ixion, wie es schon auf späteren Vasen begegnet (z. B. auf der kampanischen Amphora Berlin 3023, abg. Annali d. Inst. 1873 tav. 7 K = Reinach, Répertoire I 330 und sonst; auf der apulischen Volutenamphora Archäol. Zeit. 1843/44 Taf. 13 = Reinach I 355) und auch noch im vatikanischen Vergil (a. O. pict. 8) ähnlich vorkommt. Besonders die erstgenannte Darstellung entspricht der Schilderung des Johannes sehr genau.

Als entferntere Analogieen wären etwa noch zu nennen einerseits Christus im Strahlenkranze, z. B. auf dem Mosaik bei Bayet, L'art byzant. Fig. 45, andrerseits Helios als nackter Jüngling im Tierkreise stehend auf dem Mosaik von Sentinum Arch. Zeitung XXXV Taf. 3. Doch liegt das schon weiter ab.

SOPHIA UND ARETE

66—95. „Ein Doppelbild sah ich von solchen, die unter der Scheibe saßen, und ein Zwillingspaar lenkt die neu sich emporschwingende Sonne; von beiden Seiten fassen die gütigen Wesen (?) zu und eilen mit; und sie halten die Flamme mit den Händen. Staunen fühlt jede, wie sie dasitzt,



auf das Himmelsgewölbe gerichtet(?). Auf ihrem Sitz ist Sophia zur Rechten wie die Mondgöttin in silberweißem Gewande gemalt; sie ist schneeweiß über und über. Aus ihrem Antlitz ließ sie die Poesie leuchten, sie, die Spenderin göttlicher Beredsamkeit, an der fleckenlosen Gestalt eine unverrückbare Majestät. (76.) So glänzen die Männer, die um unsre Muse werben, die Schützen im Wettkampf, noch jetzt in schneeigen Gewändern und verkünden so ihre Sinnesart, daß die Sänger nicht List oder Zorn in ihrer Brust bewahren dürfen, sondern den reinen Honig der Poesie.

(82.) Die andre aber glänzte mit feurig blickendem Antlitz, Arete voll von edler Schwärmerei, gebräunt von Farbe, und sie hielt mit süßer Mühsal die linke Seite der Scheibe. Während sie in ihr Kleid gehüllt ist, leuchtet ihr Rücken aus dem bläulichroten Gewande, wie die Knospe der wachsenden Rose sich rötet. (87.) Die Farbe ihres Gewandes zeigt an, daß die strebende Kraft sich erst tausendfach abmühen muß, und daß sie den Sinn erglühen macht vor Mühsal, bis sie ⟨schließlich⟩ die Auen der Tugend, das höchste Ziel erreicht. Wie sie nun auf den Gipfel gekommen ist, tanzt sie leicht mit friedvollem Antlitz, alle Mühe von sich werfend, und indem sie auf das Himmelsgewölbe ihr Auge richtet, saugt sie den befruchtenden Glanz der himmlischen Leuchte."

68. ἀμφιλαφὴς ἑκάτερθεν (= 269) fasse ich als ἀμφοτέρωθεν λαβών, wie es ja die Alten aus ἀμφιλαβής ableiten. γαλήνη ist Güte, Gnade (z. B. Paulus Sil. 951, 985, Amb. 299); hier müßte man es persönlich verstehen wie in *serenitas tua* u. ä., und wie Christus Anth. Pal. I 118 ὦ γαλήνη angeredet wird, so seltsam der Ausdruck außerhalb der Anrede wäre. τιθήνη wäre natürlich viel bequemer, läßt sich durch νεόσσυτον empfehlen und durch 131ff stützen. Immerhin muß man sich bedenken, bei unserm Autor das Absurde durch etwas Glatteres zu ersetzen. **69./70.** ἐς πόλον (vgl. V. 138) ist nicht = ἐν πόλωι (s. S. 115); ich verstehe: „dasitzend in der Richtung auf den Himmel", womit 94/95 zusammenzunehmen ist. **71.** Bei πρωτοφανής, wozu man 130ff vergleiche, kann an die christliche ἁγία Σοφία gedacht sein. Aber das ist wohl zu eng; die Σοφία ist auch in heidnischer Mystik mit dem Αἰών gleichgesetzt worden: Reitzenstein, Poimandres 233[2]. — περιδέξιος ist statt δεξιός mißbraucht, wie aus dem Gegensatz in 84 erhellt. **74.** Man sieht ihr die Poesie am Gesicht an; denn die σοφία ist ja die Kunst der σοφοί, der Dichter. **75.** ἡ σοφία μαιεύεται τὴν εὐεπίαν. **76.** σέβας ist die Sophia selber, vgl. 132, 272. „Unsere Kalliope" meint jene Mischung von Poesie und Rhetorik, wie sie in Gaza getrieben wird, und die Wettkämpfe sind eben rhetorisch-poetische. **83.** Nonnische Komposita auf -μανής s. bei Ludwich, Beiträge zu Nonnos 103. Die erste Komponente bestimmt die Art der μανία wie in ἡδυμανής. **84./85.** πέπλος und χιτών geben (wie in II 307f) nur einen Wechsel im Ausdruck. Nonnos gebraucht (im Versschluß) νῶτα βοείης, κολώνης, καλύπτρης, τραπέζης, für „breite Fläche", und Johannes könnte von da νῶτα χιτώνων als Umschreibung übernommen haben. Aber P. Maas zeigt mir mit dem Hinweis auf I 344—346, daß der Rücken der Frau durch das Gewand schimmert. Also ist ἐρευθομένων χιτώνων absolut. Maas will γλαυκόν zu ἀμαρύσσετο ziehn. Das kann ich nicht glauben, und würde dann λευκόν schreiben, wogegen doch 86 Einspruch erhebt. So wird γλαυκόν adverbial



zu ἐρευθομένων stehn, wie Anth. Pal. XII 97 ξανθὸν ἐρεύθεται. **86.** Soll ῥοδεών „Rosenstock" bedeuten, so müßte das Participium dem Sinne nach eher zu κάλυξ gehören (vgl. S. 116); aber ῥοδεών ist gewiß als „Rose" zu nehmen. **88.** μογοστόκος heißt hier wie II 17 „Mühsal gebärend" und ist seiner ursprünglichen Bedeutung „unter Schmerzen gebärend" oder „unter Schmerzen zur Geburt bringend" entfremdet worden. **89./90.** Die Verse sind genau parallel und umschreiben denselben Gedanken. Also πορφύρουσα = φοινίσσουσα; und transitiv steht πορφύρειν bei Nonnos Metab. Z 84. Vielleicht hat der Ausdruck aber trotz grammatischer Verschiedenheit auch etwas von dem homerischen κραδίη πόρφυρεν. **92.** „Sie umfaßt die Spitze." Der Vers ist recht unklar. **93./94.** Hier fließt die Ausdeutung zuletzt wieder mit der Beschreibung zusammen.

REKONSTRUKTION. Zwei weibliche Gestalten befinden sich unter der Scheibe und tragen sie mit den Händen. Will man ihre Haltung vergegenwärtigen, so scheinen die Ausdrücke παρεζομένων und ὁμοῦ τροχάουσα im Widerspruch zu stehen (ähnlich wie ἀποβαίνων neben ἐστήρικτο 44/45), wenn man nicht den abenteuerlichen Ausweg wählt, die Frauen in einem Wagen fahren zu lassen. Aber das Sitzen wird auch durch V. 70 gesichert, und die Bewegung ist leicht zu eliminieren. Die beiden Gestalten „lenken", sagt der Dichter, den Sonnenball, weil man sie unter diesem sitzen und ihn berühren sah. Da nun die Sonne nicht anders als bewegt zu denken ist, so ergab sich leicht die Vorstellung, daß auch die beiden Frauen sich bewegen müßten, obschon ihre Haltung eigentlich widersprach. — Arete und gewiß auch Sophia blicken auf die Sonne. Also war dieser wenigstens der Kopf, vielleicht (aber nicht notwendig) der ganze Körper zugewendet. Das Staunen kann entweder in den Gesichtszügen ausgedrückt gewesen sein oder in der Handbewegung, die später mehrfach begegnet (z. B. I 308), oder auch allgemein in der Haltung.

Zur Rechten — vom Beschauer — sitzt Sophia. Sie ist ganz in weiße Gewänder gekleidet, und weiß ist auch, was man von ihrem Körper sieht. Daß damit naturgemäß vor allem ihr Gesicht gemeint ist, bestätigt sich in der Beschreibung der Arete. Ihre Züge sind gebräunt. Sie trägt ein „rotes, ins Blaue schimmerndes", also etwa violettes Gewand. νῶτα zeigt (was mir zuerst nicht zwingend schien), daß man die Figur (halb) vom Rücken her sah; die Rekonstruktion wäre danach zu ändern.

MONUMENTE. Die beiden Frauen mit ihrer gegensätzlichen Charakteristik gehen literarisch zurück auf die Arete und Kakia des Prodikos. Sogar die Verschiedenheit im Teint und das weiße Gewand der einen kann man hier schon finden, wenn auch natürlich der Gegensatz anders gewendet ist. Man darf dann ferner an die Personifikationen der philosophischen Ekphrasis erinnern.

Unter den erhaltenen Monumenten begegnen zwei Personifikationen als Gegenstücke wiederholt in antiken und mittelalterlichen Miniaturen:

Φρόνησις und Μεγαλοψυχία zu seiten der Anicia Juliana im Wiener Dioskorides fol. 6ᵛ.

Σοφία und Προφητία zu Seiten Davids im Pariser Psalter (Paris. Gr. 139, X. Jahrh.) abg. Labarte, Historie des arts industr. Taf. 82, Kondakoff, L'art byz. II 35, Omont, Fac-similés des miniatures, Paris 1902, Taf. 7.



Ἀλήθεια und Δικαιοσύνη umgeben den thronenden Kaiser Nikephoros Botaniates im Ms. Coisl. 79, XI. Jahrh., abg. Omont a. O. Taf. 63.

Daran schließt sich: Δύναμις und Ἀλαζονεία, die eine hinter David, die andere hinter Goliath im Pariser Psalter: Omont a. O. Taf. 4.

Hierher gehören ferner solche Einzelpersonifikationen wie

Εὕρεσις und Ἐπίνοια im Dioskorides fol. 4ᵛ und 5ᵛ, beide von späterer Hand Σοφία genannt,

Ἰσχύς bei Davids Löwenkampf im Pariser Psalter, Omont a. O. Taf. 2,
Πραότης bei Davids Salbung „ „ „ „ Taf. 3,
Μετάνοια bei Davids Reue „ „ „ „ Taf. 8,
Προσευχή bei der Anbetung des Ezekia im Pariser Psalter, Omont a. O. Taf. 14.

Εὐχή (als Orans), Εἰρήνη, Δικαιοσύνη (mit Wage und Füllhorn) begegnen unter den Malereien von El Bagouât in der Großen Oase: W. de Bock, Matériaux p. s. à l'archéologie de l'Égypte chrétienne (Peterb. 1901) 26ff, Taf. XIII 7; C. M. Kaufmann, Ein altchristliches Pompeji in der libyschen Wüste (Mainz 1902) 51f; Diehl, Manuel d'art Byzantin 65f.

(Einiges über Personifikationen: Byzantin. Denkmäler III 487. Zu dem Pariser Psalter stellen sich verwandte Athos-Handschriften: H. Brockhaus, Kunst in den Athosklöstern 174f.)

Für genauere Vergegenwärtigung des Bildes helfen diese Analogieen freilich nicht viel, so sehr der Vorstellungskreis übereinstimmt. Hingegen, wenn vorher (S. 171) für die Sonnenscheibe mit dem Knaben die Ixiondarstellung der kampanischen Amphora Berlin 3023 herangezogen wurde, so darf man jetzt daran denken, daß auch hier zwei weibliche Flügelgestalten zu den Seiten des Rades sitzen. Ob diese formale Ähnlichkeit trotz des Abstandes von Jahrhunderten auf einer Art Typentradition beruht oder rein auf Zufall, wird vorerst niemand entscheiden. Doch sei gleich hier darauf hingewiesen, daß auch dem nun folgenden Atlas auf der Vase die geflügelte Figur unter dem Rade einigermaßen entspricht.

ATLAS

96—125. „Und gekrümmt steht Atlas da, er erhebt das Sonnenfeuer auf seinem zur Seite geneigten Haupte. Und indem er die Hände in die Luft hebt und den Hals beugt, streckt er die sich mühenden Glieder aus und trägt die Last vorsichtig. (**100.**) Als Lastträger ist er nackt, nur mit einem Schurze verhüllt, und indem er die Beine streckt, wendet er den rechten Fuß um zu dem anderen Bein und müht sich unendlich. Und wie der Träger so schwer belastet wird, wurzelt er die gebogenen Zehen fest ein, und unbeweglich richtet er die ganze Gestalt hoch auf, während beide Spitzen sich fest einpressen durch den tüchtigen Druck der Füße. (**107.**) Denn die Weltkugel hat das Schöpferwort gerundet, und die Erde wird in der Mitte getragen durch das Geheiß eben dieses Wortes. Vom nördlichen Himmelspol geht die unerschütterliche Achse im Gleichgewicht geraden Weg und trägt, in beide Pole eingeheftet, die Natur. Gerade gestreckt, durchbohrt sie die Erde und hält sie fest, und Atlas ist (bedeutet) mit seiner unbeugsamen Kraft die feste Achse. (**115.**) In den feurigen Südpol und in das kreisende, eiskalte Rund des Nordens sind die Spitzen der Achse



eingeheftet. Und den stets sichtbaren, gestirnten nördlichen Himmelspol nennen sie den ‚rechten' und den feurigen südlichen Pol, der keinen Teil hat an den Gestirnen, haben sie den ‚linken' benannt, den verborgen laufenden. (122.) Darum steht jetzt der große, der unendliche Atlas da und heftet die Spitzen der beiden Beine auf den Boden, indem er nur die rechte Spitze vollständig und entblößt zeigt und die linke zu verbergen sucht, ganz wie am Himmel."

96. steht mit 97., 98. mit 99. parallel. 103./104. ῥίζωϲε fasse ich transitiv (wie II 342). Dann ist der gen. abs. inkorrekt (vgl. 159), weil φορεύϲ eigentlich Subjekt ist. Aber das wird man nicht beanstanden, und dann paßt auch V. 105, den Graefe hinter V. 102 stellt, an seinen überlieferten Platz. 107 ff. Mit ὅτι beginnt wie üblich die Deutung. Zur Gleichung Ἄτλαϲ = ἄξων: Arist. de motu an. 3 p. 699ᵃ 29. 115. Der Ausdruck „nahe bei der Region des Südens" zeigt mißbräuchliche Benutzung des Nonnos. 117 ff. Die Benennung des nördlichen Himmelspols als des „rechten" ist altpythagoreisch: Diels, Vorsokratiker² 45 B 31, S. 277; dazu Achill ed. Maass, Comment. in Aratum, 62 (vgl. auch 72). 118./119. Die Worte φανέντα bis κύκλοιϲ umschreiben noch einmal ἀειφανέοϲ und ἀϲτερόεντα. 120. φλογερὴν κλίϲιν entspricht dem πόλωι πυρόεντι und gibt den Gegensatz zu κρυόεϲϲαν ἄντυγα 116; χθαμαλήν, weil es τὸ κάτω τοῦ οὐρανοῦ ist (vgl. Diels a. O.). Schreibt man mit Graefe φλογερῶν, wozu die übliche Verteilung der Epitheta und nonnianische Parallelen verleiten könnten, so macht man zu einem banalen Beiwort von ἄϲτρων, was bei κλίϲιν Bedeutung hat. — Ferner ist der Parallelismus zwischen 117.—119. und 120./121. zu beachten: δεξιόν — λαιήν, ἀϲτερόεντα — ἄμμορον ἄϲτρων, φανέντα .... ἐνὶ κύκλοιϲ — κρυπτὰ θέουϲαν. Aber unsicher ist, ob man außer δεξιόν und λαιήν noch andre Accusative prädikativ fassen soll. 123. ὑψούμενα widerspricht dem νείοθι πήϲϲων. Vielleicht wird man sich auf 103 ἀνέλκων zurückbeziehen dürfen, so daß ὑψούμενα nicht auf ἄκρα geht, sondern auf ϲκέλη (vgl. S. 116). Anders P. Maas: „Er muß die Fußspitzen erst heben, ehe er sie in den Boden eingräbt." 124. ἄξων greift, wenn es nicht korrupt ist, ungeschickt auf 114 zurück: „er, die Himmelsachse". Gestützt wird es vielleicht durch das folgende ὡϲ ἐν Ὀλύμπωι.

REKONSTRUKTION. Atlas trägt die Sonnenscheibe auf dem Haupte. Sein Platz ist also zwischen Sophia und Arete, und diese drei Personen mit der Sonne zusammen bilden eine Gruppe. Atlas trägt als einzige Bekleidung einen Schurz. Er beugt Hals und Kopf, die Arme hebt er empor, ersichtlich, um die Scheibe von unten zu stützen. Die Beine sind ausgestreckt, ihre Haltung wird bis ins einzelne genau beschrieben: Die Füße stehen nicht symmetrisch nebeneinander, sondern der rechte ist „zu dem anderen Schenkel hingedreht" und „versucht den linken Fuß zu verstecken", d. h. verdeckt ihn zum Teil. Ganz eindeutig ist das nicht. Vielleicht war das linke Bein in Seitenansicht, davor das rechte in Vorderansicht gegeben. Die Zehen sind gebogen und drücken sich in den Boden ein.

MONUMENTE. Daß Atlas die Sonne trägt, ist eine Vorstellung, die ich sonst nicht kenne. An dem Namen darf man nicht zweifeln, und wenn nachher die Erde von einer Flügelfigur getragen wird, so ist das auch singulär. Atlas mit der Himmelskugel auf den Schultern ist in der bekannten



Neapler Statue knieend dargestellt. Unserem Bilde näher ist z. B. die Vase bei Gerhard, Akad. Abhandl. Taf. I 2, Roschers Lex. d. Myth. I 2509, auch der etruskische Spiegel bei Gerhard Etr. Sp. 137. (Vgl. Furtwängler in Roschers Lex. d. Myth. „Atlas").

SONNENGRUPPE

126—136. „Des feuererwärmten Ostens wandernder Sohn, der Lichtträger der ⟨Welten-⟩Harmonie, Helios, hat seine Geburt (= sich, den Neugebornen,) fest hingestellt (?), und indem er der mittleren Kreisbahn der Welt waltet, bewahrt er alles umflossen von lebenzeugenden Funken. (130.) Daher hat sie, die des uranfänglichen Geistes Gesetze beherrscht, die Begleiterin des Hochwaltenden, die Nährerin der ganzen Welt, die Mutter der Musenkunst, Sophia, und die Majestät der andern, glänzenden (Arete), indem sie derselben erhabenen Geburt (= des edlen Neugebornen) walten, auf die Achse die Scheibe gefügt, damit der eingewurzelte Atlas noch besser den Herrscher des Äthers (die Sonne) hochhebe, den Weltenlenker vielmehr selbst lenkend."

127. Zu γενέθλη vgl. 133. Man könnte auch erklären: „Der Lichtträger hat das Geschlecht der Harmonie gefestigt." Das könnte die Welt sein (Nonn. 41, 332 ἁρμονίην πόρε κόϲμωι Ἁρμονίη), und das Folgende würde mit καί die Erklärung geben. Aber das scheint noch gezwungener. 128. κομίζων ist schwierig. Man könnte βαδίζων erwarten, aber κομίζειν ist Lieblingswort des Johannes, während er βαδίζειν nicht hat. κομίζων wird schwerlich intransitiv stehen = κομιζόμενοϲ (wie Archestratos fr. 9 sagt ἐν θέρει . . . ὅταν Φαέθων πυμάτην ἁψῖδα διφρεύηι), sondern wahrscheinlich bedeutet es „walten", wie Homer ἔργα κομίζειν sagt, wenngleich es bei Johannes sonst „tragen, bringen" heißt. — Die mittlere Bahn: ἄλλοι δὲ . . . μέϲον τὸν Ἥλιον (unter den Planeten) Achill ed. Maass 43; Diels Doxogr. 345, 5; Bouché-Leclercq, L'astrologie Grecque 107ff. Auch Kaiser Julian hebt hervor, daß die Sonnenbahn τοῦ παντὸϲ οὐρανοῦ τὸ μέϲον εἴληχεν (or. IV 134[b]); bei ihm heißt der βαϲιλεὺϲ Ἥλιοϲ τῶν νοερῶν θεῶν μέϲοϲ ἐν μέϲοιϲ τεταγμένοϲ κατὰ παντοίαν μεϲότητα (141[d]). 130. Die Göttlichkeit des νοῦϲ ist eine seit alter Zeit so verbreitete Vorstellung in Philosophie und Religion (s. Kranz, Wortindex zu Diels' Vorsokratikern 409), daß man für πρωτόγονοϲ nicht an eine ganz bestimmte philosophische Anschauung (etwa den πρῶτοϲ νοῦϲ bei Proklos) zu denken gezwungen wird. 131. ὑψιμέδων ist sonst Beiwort des Zeus, hier aber wohl (trotz 177) nicht Gottes, sondern des Helios; vgl. 68 und Nonnos ϲύνδρομον Ἠελίοιο. Die andern Prädikate der Sophia weisen auf den gleichen Vorstellungskreis wie πρωτοφανήϲ in 71. Die Anmerkung hätte schon dort auf Reitzenstein, Zwei religionsgeschichtl. Fragen 108ff verweisen sollen, besonders auf das dort gegebene Zitat aus den Sprüchen Salomonis 8, 22: κύριοϲ ἔκτιϲέν με (Sophia spricht) ἀρχὴν ὁδῶν αὐτοῦ εἰϲ ἔργα αὐτοῦ, πρὸ τοῦ αἰῶνοϲ ἐθεμελίωϲέν με ἐν αρχῆι κτλ. 136. Bei „Weltenlenker" denkt man zunächst an den, der sein Gespann durch die Welt lenkt; aber es soll ihn wohl auch als den Lenker der Welt bezeichnen. Man erinnere sich an die Bedeutung des Helios in spätantiker Theologie: In dem System Kaiser Julians nimmt er den Hauptrang ein als βαϲιλεὺϲ τῶν ὅλων (s. im ganzen: Mau,



Religionsphilosophie Kaiser Julians); der *Sol invictus* ist mit Christus identifiziert worden (Usener, Rhein Mus. LX, 1905, 480); vom „solaren Henotheismus“ in Syrien spricht Cumont, Die oriental. Religionen im röm. Heidentum 157. Comont 299 citiert auch Julian von Laodicea, Catal. codd. astrol. I 136: Ἥλιος βασιλεὺς καὶ ἡγεμὼν τοῦ σύμπαντος κόσμου καθεστώς, πάντων καθηγούμενος καὶ πάντων ὢν γενεσιάρχης. Vgl. noch Poimandres XVI 18 διὸ πατὴρ μὲν πάντων ὁ θεός, δημιουργὸς δὲ ὁ ἥλιος, ὁ δὲ κόσμος ὄργανον τῆς δημιουργίας.

REKONSTRUKTION. Neues bringt dieser Abschnitt nicht. Wichtig ist er darum, weil Helios, Atlas, Sophia, Arete noch einmal zusammengefaßt werden, so daß hier eine Bildeinheit außer Zweifel gestellt wird.

AION

137—179. „Und Aion, der Säer vielkreisender Jahre, ist in blühender Herrlichkeit dargestellt, hingewandt(?) auf den umkreisenden Himmel, der Urvater, der umherkreist in unablässigen Bahnen, der im Wirbel das Leben unaufhörlich erzeugt, das Steuer der Harmonie führt, das Jahr wachsen und ablaufen läßt und ein Jahr in das andere ausströmt, geräuschlos sich fortbewegend. (144.) Jetzt ist er gemalt, wie er seine hochragende Gestalt geschmückt hat und viel symbolisch Bedeutsames aufweist. Im Olymp nämlich sitzt er glänzend da auf dem Bilde. Frisch erblüht, bedeckt der Herrscher mit einem Purpurgewande seine Lenden und verhüllt seine blühende Gestalt bis zu den Füßen. Kopf, Brust und Leib entblößt er und zeigt so im Symbol, daß das Geschlecht der Himmlischen sich weder um die Hülle des Gewandes bekümmert noch das Irdische begehrt. Unsere Menschennatur hingegen ist gebrechlich; daher sie mit Notwendigkeit als eine irdische des schützenden Gewandes bedarf. (156.) Darum zeigt er den Oberleib nackt, den Unterkörper aber verhüllt er, während er das Licht des Helios mit unverwandtem Blick schaut. Auf den verhüllten Schenkel legt er die Rechte, weil dem Menschengeschlechte die helfende Hand hinzustrecken den Unsterblichen geziemt. Die linke Hand erhebt er und streckt sie mit gebogenen Fingern in die Luft empor, während sie den Mantelzipfel hoch hält; der Daumen umfaßt die vier andern gekrümmten Finger. (168.) Das bedeutet: der Scepterträger ist den andern an Kraft weit überlegen, und den erbarmenden Sinn der wandernden Welt zuwendend, festigt er die ganze irrende Natur durch den alles an sich raffenden Rhythmus, er bewahrt in weisem Zusammenhalt alles Existierende und stärkt und behütet das Weltenrund. (173.) Und den Mantel zeigt er jetzt, weil der Weg des Lebens rauh und mühselig ansteigt und der Stachel des Leids widrig und beißend ins Herz dringt. Darum ziemt es den Menschen, mit ihrer Hoffnung gen Himmel zu steigen und den gnadenreichen Gott in ihr Herz zu ziehn, damit sie den Zwang der Schmerzen abstreifend an den Pfaden des bitteren Lebens vorüberfahren.“

138. ἀμφιθαλής ist wohl nichts anderes, als was nachher mit ἀρτιθαλής 146 und θαλερὸν δέμας 149 aufgenommen wird. Doch darf man an Aeschylus Choeph. 394 ἀμφιθαλὴς Ζεύς erinnern; vgl. Wilamowitz z. d. St.



(Opfer am Grabe 198). — Der πόλος περίδρομος ist das Himmelsgewölbe. Dann könnte μορφοῦτο ἐς πόλον bedeuten: war dargestellt gerichtet auf den Himmel (ähnlich wie V. 70). Dabei bleibt ἄλλον unverständlich und, man könnte etwas wie „sehend" darin suchen (vgl. 94, 158 und II 260ff). Aber es findet sich nichts und ἄλλος ist auch 360 und II 262 sehr undeutlich gesagt. **139.** περίμετρος hier wie II 209 nicht „sehr groß", sondern etwa herumkreisend; so wohl auch Nonnos 7, 220 πάντοθι πέμπων ὀφθαλμὸν περίμετρον. **143.** χρόνος wie im Neugriechischen = ἐνιαυτός (v. Wilamowitz). **146.** Über ἀρτιθαλής (wofür Graefe ἀμφιθαλής nach 138 wollte) vgl. zu 138. **151.** Er denkt an die Sternengötter. **153.** χαμαιγενέων ist eher Neutrum als Masc. **159.** νεύμασι muß aus Nonnos mißverstanden sein. Es ist hier (wie Graefe sah) dem Sinne nach = ὄμμασι. Vgl. Triphiodor 116 ὄμματος ἀτρέπτοιο. **160./161.** Die törichte Ausdeutung weist auf 151ff zurück, wo der unverhüllte Oberleib symbolisch auf das Göttergeschlecht, der verhüllte Unterleib auf das Menschengeschlecht bezogen wurde. **167.** βάλλων = περιβάλλων, vgl. S. 116. „Er umschlingt mit zwingender Fessel die sonst geteilten Finger." **170.** „Er stellte sie fest durch den Rhythmus" mit scharfem Gegensatz zwischen πλαζομένην und ἔστησε; wohl nicht: „er stellte sie hinein in den Rhythmus." **171.** ἐν ξυνοχῆι σοφίης, διότι ἡ σοφία συνέχει πάντα (vgl. 130/131). **172.** Die seltsame Umschreibung „Hals der Welt" begegnet auch II 54, und da er sie dort symbolisierend verwendet, so muß er sie schon vorgefunden haben. Nonnos hat 41, 38 ἀμφὶ . . . αὐχένα γαίης für eine Insel, und Anth. Pal. XII 55 steht ἁλίρρυτον αὐχένα Δήλου. Also etwa „das Rund"? **173.** Mit τότε ἔδειξεν kehrt er zum Bilde zurück, wie 144/145 mit νῦν ποικίλλεται. Die allegorische Erklärung, durch ἐπεί angeknüpft, deutet den Mantel als Schutz auf dem rauhen Lebenswege, die erhobene Hand auf die gen Himmel steigende Hoffnung. **175.** Die Änderung ἐόν ist syntaktisch sehr ansprechend. Da aber bei Johannes (worauf P. Maas mich hinweist) nach der Regel des Nonnos iambische Wörter vor der Penthemimeres naturlange Schlußsilbe haben müssen, so ist vielleicht ἔην = ἐστί zu nehmen und mit der greulichen Vermischung der Tempora bei unserm Autor (s. S. 116) zu rechtfertigen. **179.** Oder: „die Pfade entlangfahren"?

REKONSTRUKTION. Aion scheint nicht als Greis, wie man erwarten sollte, sondern als reifer Mann (ἀμφιθαλής, ἀρτιθαλής) dargestellt zu sein. Seine hohe Gestalt sitzt ἐν Ὀλύμπωι, gewiß nicht auf einem Berge, sondern „im Himmel", also etwa auf einer Wolke. Sein Auge ist auf die Sonnenscheibe gerichtet (V. 158). Ein purpurrotes Gewand verhüllt ihm den Unterkörper bis zu den Füßen; Kopf, Brust und Bauch sind unbekleidet. Die Rechte legt er auf den bedeckten Oberschenkel, die Linke ist erhoben und hält einen Mantelzipfel, derart, daß der Daumen um die vier anderen geschlossenen Finger herumgreift.

MONUMENTE. Mit dem sogenannten Aion der Mithrasmonumente hat diese rein menschlich gebildete Figur nichts zu schaffen. σύμβολα πολλὰ φέρων (145) meint etwas ganz anderes, nämlich die im folgenden geschilderte Haltung, die symbolisch ausgedeutet wird. — Das Motiv der linken Hand, die den Mantel vom Rücken über die Schulter ziehen will,



ist von der „Venus genetrix“ her bekannt. — Aion rein menschlich als nackte Figur nur mit einem Gegenstande (Schlange oder Maß) in den Händen findet sich im Utrecht-Psalter zu Psalm 89 nach Graeven, Repertor. f. Kunstwissenschaft XXI 33.

HESPEROS

180—186. „Und den Knaben Hesperos sah ich, der der Bote des Dunkels ist, wenn die Sonne zur Neige des Tages sinkt. Schimmernd kommt der Stern zu Beginn des Abends, und auf dem durchleuchteten Himmel zeichnet er zuerst sich ab. Jetzt aber bewegt er seine helle Gestalt von der Stelle, und sacht geht er unter, indem er schräg mit aufgerichtetem Haupte vom Himmel herabgleitet und die Fackel des nächtlichen Reigens hinab zur Erde neigt.“

181. ἠριγένεια = ἕως = ἡμέρα (200. 315). Vgl. über diesen Gebrauch Welcker, Griech. Götterlehre 682, ferner Robert, Hermes XLVI (1911) 226. 183. Die Präposition in διαυγής wird wohl kaum noch gefühlt; schon Kallimachos sagt h. V 21 διαυγέα χαλκόν. 184. νῦν auf dem Bilde, im Gegensatz zu den allgemeinen Worten vorher; vgl. zu 173.

REKONSTRUKTION. Hesperos ist ein Knabe, herabschwebend vom Olymp, d. h. vom Himmel. Die Richtung des schwebenden Körpers ist schräg, sicher so, daß die Beine zurückgenommen sind; der Kopf aber ist gerade erhoben, folgt also nicht der Körperachse. Der Knabe trägt eine gesenkte Fackel.

MONUMENTE. Auf einem Relieffragment in Villa Albani — Helbig, Führer[2] II 894; hier Abb. 1 nach Zoëga, Bassirilievi Taf. 108 — ist dem Phosphoros gegenüber Hesperos dargestellt, ganz ähnlich wie in der Schilderung des Johannes. Die Körperhaltung ist (bis auf die Drehung des Kopfes) so wie wir erschlossen haben. — Vgl. auch Cumont, Mithras, Textes et Monuments, II Nr. 6, — Weniger gut stimmen die geflügelten Putti auf Sarkophagen: Robert, Sarkophagreliefs III 62 und 64. Und noch ferner liegt die Darstellung des Hesperos als eines nackten Knaben, der sich hinter Selene kopfüber herabstürzt: Cumont a. O. Nr. 246, Taf. 6.



Abb. 1. Relieffragment in Villa Albani.

STERNBILD DES WAGENS

187—204. „Ferner sind da die sieben Sterne des Wagens, der um den Pol herumbiegend auf dieselbe Zielsäule den Wirbel seines Wegs gerichtet hält und sich unbenetzt um den unerschütterlichen Mittelpunkt dreht. (191.) Aber wie ich der Alten weisheitsvolles Buch zur Hand nahm und im Geiste den unzähligen Kreisbahnen der Sterne nachspürte, dem Himmel mit seinem Sternenkleid, den Fixsternen und den Planeten, da verstand

ich den Wagen. Nämlich ich begriff, daß die Natur die Planeten mit kleinen Sternen vermischt auf einen Punkt gesammelt hat, auf den Rücken der Bärin, und sie als Fixsterne hingestellt hat in die Nähe des nördlichen Pols. (198.) Der erste zeigt die Musenkunst an und heißt Stern des Hermes; der zweite, mannweibliche, ist der der prangenden Aphrodite; der dritte ist Helios, der Lichtträger des Tages; der vierte der listensinnende Kronos, schwach scheinend; als fünfter erglänzt der des Zeus und geht dem Vater (Kronos) gegenüber; der sechste ist der Stern der schneeigen Selene; der siebente ist der feurige Ares."

187. ἀζαλέης natürlich, weil er ἄμμορός ἐστι λοετρῶν ὠκεανοῖο. 188. πόλος καὶ ἄξων sind eng in éinem Begriff zusammenzunehmen. γείτονα πόντου ist seltsam, da ja der nördliche Himmelspol ὕψοθεν ὠκεανοῖο steht (Arat 26). Immerhin ist der Pol im Süden dem Horizont näher als dem Zenith. Beabsichtigt ist wohl der Gegensatz zu ἀζαλέης: der Pol kommt dem Meere nah, ohne daß doch der Wagen eintaucht. (An einen Gegensatz von Gaza zu dem nördlicher gelegenen Griechenland wird man nicht denken.) 189. περὶ νύσσαν (Graefe) liegt nah und wird durch Nonnos empfohlen. Aber 50 und 351 steht ἐπὶ ν. Der Kreis wird durchfahren „im Hinblick auf dieselbe Säule". 195. φύσις ἄσπορος: natura (naturans) non naturata. — ἄμμιγα παύροις: nach schol. Arat. 27 sind es 24 Sterne. — Die im folgenden entwickelte Lehre, die nach 191 aus einem astronomischen Buch geschöpft ist, setzt die sieben großen Sterne des Bären in Beziehung zu den sieben Planeten und gibt ihnen deren Namen. Dafür hat mir Boll eine Parallele nachgewiesen, die erst jetzt verständlich wird. Proklos im Timaioskommentar (I 141 Diehl; vgl. Boll Sphaera 473 f) führt aus, Athene habe auch einen Platz in der Fixsternsphäre . . . εἴτε καὶ τῶν ἀρκτώιων ἀστέρων τις, ὥσπερ ἔνιοι τὴν ἐκεῖ Σελήνην φασίν. Die Reihenfolge der Planetennamen ist ungewöhnlich (vgl. Achill ed. Maaß 42; Ludwich, Beitr. zu Nonnos 92); aber hier werden ja nicht die Planeten, sondern die mit ihnen identifizierten Sterne des Siebengestirns aufgezählt. 199. Venus gilt gelegentlich (wie gewöhnlich Merkur: Bouché-Leclercq, L'astr. Gr. 101) als hermaphroditisch: ἀρρενόθηλυς γὰρ ἡ θεός Rhetorius in Catal. codd. astrol. Gr. VII 220, 5. (Boll.) 201. Achill. ed. Maaß 43, 16 sqq: τοῦ Κρόνου ὁ ἀστὴρ λέγεται καίτοι ἀμαυρότατος ὢν Φαίνων κατὰ τὸ εὔφημον. 204. ἀστερόπυρσος: Πλάτων . . . . τρίτον πυρόεντα τὸν τοῦ Ἄρεως Diels, Doxogr. 344; ἔμπυρος Ἄρης Nonnos 39, 232.

REKONSTRUKTION. Daß das Sternbild in der Tat zu sehen war, ist zweifellos. Nur so versteht man den ganz seltsamen Exkurs, der nach einer ausdrücklich bezeichneten literarischen Vorlage die Zusammengehörigkeit der sieben Sterne des Bären mit den sieben Planeten darlegt. Nun ist aber keine andere Darstellung denkbar, als daß wirklich die Sterne in ihrer bekannten Ordnung gezeigt wurden.

MONUMENTE. Einzelne Sterne begegnen häufig z. B. auf unteritalischen Vasen. Auf der Prachtamphora Mon. d. Inst. II Taf. 32 sind außer Helios als Wagenlenker und Selene als Reiterin auch Sterne als Strahlenkränze aufgeboten. Ähnlich Annali d. Inst. 1864 Taf. ST. Mond und Stern beim Palladionraub: Archäol. Zeitung 1848 Taf. 17, 2. Ein Ge-



stirnbild: Mon. d. Inst. IV Taf. 39. (Vgl. Helbig, Untersuchungen 211 ff.) Aus späterer Zeit: In der Wiener Genesis (Taf. 29 Hartel-Wickhoff) erscheinen zwischen Sonne und Mond die elf Sterne, die sich vor Jakob neigen. — Der Große Bär selbst ist dargestellt auf einer römischen Lampe (Millin, Galerie mythol. Taf. 89 Nr. 84) neben Sonne und Mond und einer schwebenden Figur, die man „Caelus“ nennt. Freilich ist die Echtheit des Stückes nicht sicher.[1])

SELENE

205—224. „Das Licht der Sonne widerstrahlend ist Selene silberglänzend dargestellt. In der Hand hält sie die weibliche Scheibe dem männlichen Glanz entgegen und raubt den Schimmer. Von Vollmondglanz erstrahlt ihr rundes Gesicht. (210.) Und Helios führte die Geburt herbei, und ihr gegenüberrückend sah er am fünfzehnten Tage das Rund des Vollmonds vollendet, und er füllte das Auge der mutterlosen Selene. Die rollende Fahrt beeilend zieht sie dahin auf ihrer gekrümmten Bahn, die der Erde benachbart ist. (216.) Und indem sie die Bahn des Erzeugers anschaut, fährt die Jungfrau dahin, das Antlitz ihm zugewendet, und sie läßt nicht ab, schräg vorbeizueilen. Mit geschwinder Peitsche bringt sie den Zug des Wagens in Schwung. Je näher die Herrin der Spur des Vaters kommt, um so mehr vermindert sie sich; wie sie aber ihre Scheibe entfernt, mehrt sie allmählich ihren Glanz. Da nun die Mondgöttin dahineilte im Äther, war ihr Mantel gerundet über das Haar, über das Haupt.“

206. Für ἀργεννή hat Graefe, um die Spondeen zu vermeiden (s. S. 117), ἀργυφέη gesetzt, was durch V. 72 und 317 sehr empfohlen wird, aber nicht ganz sicher ist. Kann sein, daß man dem Verfasser auf diese Weise gibt, war er nicht geschrieben hat, aber schreiben wollte. — Der Maler hat eine physikalische Theorie gemalt. Bei Achill. ed. Maass 50 werden die Mondphasen durch den Vergleich mit einem verschieden zur Lichtquelle geneigten Spiegel erklärt: οἱ δὲ λέγοντες αὐτὴν κατόπτρωι παραπλησίαν εἶναι ἐγκλίσεις[2]) λέγουσιν γενέσθαι αὐτῆς, αἳ τοῦ ποτὲ μὲν πλήρη φαίνεσθαι αὐτὴν αἴτιαι γίνονται ποτὲ δὲ ἐνδεᾶ τοῦ φωτίζεσθαι κτέ. Vgl. auch Diels, Doxogr. 357, 1 Πυθαγόρας κατοπτροειδὲς σῶμα (scil. τὴν σελήνην λέγει). **208.** λοχεία αὐτογόνος, διότι ἡ αἴγλη αὐτὴ γίγνεται, ὑπ' οὐδενὸς λοχευθεῖσα ἤγουν ἀναφθεῖσα. Dazu stimmt ἀμήτωρ 213; daß φαέθων μαίωσε 210 widerspricht, ist belanglos. **211.** Es ist διχομηνία und die Wagschale zwischen Steigen und Sinken einen Augenblick in der Ruhelage. **212.** Den Sinn erkannte Boll. Der 15. Tag als Halbierung des 30tägigen Monats auch bei Achill. ed. Maaß 49. — αὐχήν s. zu 172. **214.** Die Lesung τιταινομένη, die am Rande steht, ist richtig, πιαινομένη enthält einen metrischen Fehler. Man sieht, welches Vertrauen die Korrekturen verdienen; vgl. S. 106. **215.** γείτονα scheint als n. pl. beabsichtigt, gleichsam adjektivisch zu μέτωπα. Die Bahn des Mondes ist im ptolemäischen System von den Planetenbahnen der Erde am nächsten. **216.** ἰσοκέλευθος etwa „kon-

1) „Ob die Lampe antik ist, ist mir fraglich; direkt verneinen möchte ich es aber auch nicht.“ S. Loeschcke in einer freundlichen Mitteilung an mich.

2) So P. Corssen und P. Maas für das sichtlich korrupte ἐκλείψεις.

form gehend“ ist Gegensatz zu προκέλευθος (Nonn. 48, 316) oder auch zu ἀντικέλευθος (so wird Nonn. 38, 248 das Verhältnis der Sonnen- zur Mondbahn genannt). 219. „schneller“ als die Sonne (Boll.) 220. Die umgekehrte Lehre steht im schol. Arat. 455. 222. Julian or. IV 135[b] τὸ τῆς σελήνης αὔξεται καὶ λήγει φῶς πρὸς τὴν ἀπόστασιν ἡλίου πάσχον.

REKONSTRUKTION. Selene glänzt silbern, ist also in ein Gewand gekleidet, das diesen Eindruck hervorbringt. In der Hand hält sie eine runde Scheibe, mit der sie den Glanz der Sonne auffängt. Vollmondzeit soll angedeutet sein, was der Dichter so ausdrückt: „Sie erblühte zur Jugendreife in dem gerundeten Gesicht.“ Daraus wird man vielleicht auf Vorderansicht des Kopfes schließen. Im folgenden ist dann Beschreibung und deutende Theorie nicht scharf geschieden. Doch ist für das Bild so viel zu entnehmen, daß Selene auf dem Wagen fährt. Über ihrem Haupte bläht sich der Mantel.

MONUMENTE. Selene wird in alter Zeit entweder reitend dargestellt, wie auf der Basis der Parthenos und häufig auf rotfigurigen Vasen (z. B. Mon. d. Inst. II Taf. 31/32; IX Taf. 6; Arch. Zeit. 1884 S. 97), oder mit dem Wagen, wie in dem Ostgiebel des Parthenon und auf der rotfigurigen Schale Berlin 2293. Als Wagenlenkerin findet sie sich besonders in späterer Zeit häufig, und zwar ist ihr Wagen entweder mit zwei Rindern oder mit zwei Pferden bespannt, fast immer bläht sich über ihren Kopf der Mantel und trägt sie über der Stirn die Mondsichel. Gewöhnlich fährt sie abwärts. Einige Monumente, die sie so zeigen:



Abb. 2. Elfenbeinrelief von Sens.

Sarkophage: Robert III 61 ff, 72[b], 79. Clarac Taf. 166 = Reinach, Répert. de la statuaire I 61.

Mithrasmonument: Cumont, Mithras II Nr. 6.

Rundmedaillons am Konstantinsbogen: abg. z. B. Venturi, Storia dell' arte Ital. I Fig. 38.

Geschnittene Steine: Furtwängler, Gemmen LVII 5, LXIII 49 (s. die Bemerkungen dazu!).

Miniatur des Boulogner Germanicus-Codex: Thiele, Antike Himmelsbilder 137 Fig. 59.

Elfenbeinrelief von Sens: Labarte, Hist. des arts industr. I Taf. 1 (danach hier als Abbildung 2); Diehl, Justinien 548 Fig. 176.

Auf den beiden zuletzt genannten Darstellungen trägt Selene in den

Händen die Fackel. Statt dessen hat ihr der Maler von Gaza in die Hand einen Spiegel gegeben, mit dem sie das Sonnenlicht auffängt; ein Motiv, das aus der astronomischen Theorie geschöpft ist. Vgl. die Anmerkung zu V. 206.

DIE VIER WINDE

225—271. „Und ihren Leib erhoben die vier ruhigen Windgötter, die den flüchtigen Stürmen zuriefen; sie streckten die geflügelten Füße zurück, und den geflügelten Kopf hoben sie drohend, der Ost zugleich mit dem West, der Nord, der Süd, beruhigten Ansturms, die mutigen Hengste zügelnd, denen die schneeweiße Mähne leuchtend strahlte. (232.) Wie jemand, der ein Viergespann lenkt, die Zielsäule in stürmender Eile umfährt — plötzlich faßt er die Zügel fest und legt sie an die Hüften und mitten auf den Rücken; und indem er die Glieder mit starker Bewegung rückwärts lehnt, reißt er die Pferde zurück; sie hemmen ihren Ansturm, und ohne von der Stelle zu kommen, tanzen sie rasend; noch mehr aber als die andern springen keuchend das rechte und das linke, von den Sielen gebunden — so betragen sich jetzt die Sturmrosse; unverbunden zappeln sie in eilendem Lauf, und hauchlos atmen sie. Obgleich sie sich mit stürmischem Huf bewegen, bleiben sie an der Stelle, und der Lauf hält an, indem er die scheinbar eilenden Füße in unwirklicher Bewegung vorwärtsstreckt. (247.) Hoch sich reckend erhob Boreas das Muschelhorn, in dem Wirbel der sturmerzeugenden Fahrt streckte er die Rechte aus, und indem er kräftig die Zügel zog, hemmte er die fliegenden Füße des dahinstürmenden Rosses. Nacken und Mähne krümmte das Tier, es brach in die Hinterbeine nieder, schleifte die ungern gehorchenden Füße am Boden und stellte sie widerwillig fest hin, nur mit Mühe Fuß vor Fuß setzend und sich träge von der Stelle bewegend. Boreas aber ward, wie er so zog, selbst ein wenig gezogen. (255.) Zephyros zog das Maul seines Pferdes am Zügel rückwärts, indem er die kalte, lange Kraftgestalt ausstreckte. Hoch sich reckend faßte er die Riemen mit den Händen fest. Und das Roß beugte Kopf und Hals, der bezwungen ward von der zurückreißenden Kraft. (260.) Der Ost wiederum hemmte, sich vorwärts lehnend, die Keckheit des Hufs und riß zufahrend das schnelle, die Füße erhebende Roß zurück. (262.) Und der Süd mühte sich ab, dahingetragen vom feurigen Ansporn. Denn mutig in eilendem Sprung sich bewegend, heftete das Roß die beiden Hinterhufe auf den Boden und warf die Vorderbeine in die Höhe, indem es seine heiße Gestalt gerade hochbäumte; und in die Luft empor schüttelte es von den Gliedern seine flatternde Mähne. (268.) Aber voll Zorn und mit herausplatzender Drohung packte der Süd von beiden Seiten zu und bändigte das übermütige Tier, er wandte unendliche Mühe auf mit seinen unermüdlichen Gliedern, und mit gespreizten Beinen setzte er seine Kraft in Bewegung und riß das Roß mit Zwang zurück."

225. Die Ἀῆται sind von den Ἄελλαι gesondert, gleichsam die aktive, wehende Kraft von der durch sie hervorgerufenen Bewegung der Luft; vgl. II 140/141 und Nonnos 39, 377/378. (Anders und doch wieder analog ist Hesiod Ἔργα 645: εἴ κ' ἄνεμοί γε κακὰς ἀπέχωσιν ἀήτας. Vgl. Eustath. Hom. 427, 25.) Die Jünglinge zügeln die Rosse; also sind sie



γαληνιόωντες und (229) ἄμμοροι αὔρης. 235. Ich ziehe μελέων zu σθένος, so daß πεφορημένος ὀπίσσω zur Erklärung von εἱλίσσων eingeschoben ist. 237. wiederholt den Inhalt der beiden vorhergehenden Verse. 242. ἁμιλλητῆρες ἀέλλης die wettlaufenden Sturmrosse. 243. ἄζυγες im Gegensatz zu dem Viergespann des Gleichnisses. 244. In ἄπνοον und dann im folgenden wird die Unwirklichkeit des Bildes gegenüber dem Leben betont; s. S. 10. 246. Ähnlich *mentito corpore*, *mendacia formae* für die Illusion des Kunstwerks: Stat. Silv. IV 6, 21. 43. 252. Die mangelhafte Verknüpfung wird zu dulden sein (vgl. S. 116). Im folgenden ist die lebhafte, aber plötzlich gehemmte Bewegung in immer neuen Wendungen sehr unbeholfen ausgedrückt. 256. Für den Gazäer kommt der Westwind von der See, ist also kühl. Für Antiochien s. Libanios XI 223 F. 258. πῶλος ἀήτης „Windpferd" ist bedenklich, weil die Pferde ἄελλαι, die Reiter ἆηται sind. ἀήτῃ (Graefe) statt Ζεφύρῳ ist nicht recht angemessen. ἀλήτης im Versschluß auch V. 51 und oft bei Nonnos: κάπρος ἀλήτης, ἄτμος ἀ., Νεῖλος ἀ. usw. 259. λοξὸν ἐπιστρέψας wird nach Art des Johannes nur das ἔκλινε mit andern Worten sagen. 260. προτενής wie ὑψιτενής 256 und ταναός 247. 266. „Heiß" wird der Südwind im Gegensatz zum kalten Westwind (256) genannt. 267. Das homerische ἐντροπαλιζομένην, eigentlich „sich umwendend", soll etwa „flattern" oder „umschlagen" bedeuten. 269. Über ἀμφιλαφὴς ἑκάτερθεν vgl. zu V. 68.

REKONSTRUKTION. Der doppelten Benennung, Ἆηται und Ἄελλαι, entspricht eine doppelte Darstellung, insofern als für jeden Wind ein Mann und ein Roß da ist. Da die Beischriften schwerlich anders als individualisierend gewesen sein können, also Boreas, Zephyros usw., so muß man die oben dargelegte Scheidung und ihre Anwendung auf das Bild dem Johannes selbst zuschieben, der etwa durch Nonnos (39, 377f) angeregt wurde.

Jeder von den Winden bändigt ein Pferd. Nun ist trotz der ausführlichen Schilderung zunächst keineswegs klar, ob sie auf den Pferden reiten oder aber neben und hinter den Pferden stehn. Gewiß spricht die zweite Möglichkeit weniger an, wenngleich sich Analogieen am Parthenonfries aufdrängen. Dafür aber, daß die Männer wirklich reiten, entscheidet folgende Erwägung: Notos müht sich ab, von dem feurigen Ansporn getragen (φορεύμενος). So könnte kaum gesagt sein, selbst wenn er von der Stelle geschleift würde. Daß dies aber nicht der Fall ist, geht aus εὖ διαβάς (271) hervor. Denn wenn hierin auch an sich noch keine Entscheidung liegt, ob er breitbeinig dasteht (wie Hektor in der Teichomachie Μ 458 oder der Krieger bei Tyrtaios) oder ob er auf dem Pferde sitzt (so z. B. Xenophon π. ἱππ. 7, 5), so ergibt doch eine Kombination des φορεύμενος und διαβάς, daß nur an ein Reiten gedacht werden kann. Und dazu stimmt, daß er ἀμφιλαφὴς ἑκάτερθεν (wenn ich es richtig deute) das Roß bändigt. Von beiden Seiten zufassen kann doch nur der Reiter. Auch den Boreas, dessen eine Hand das Muschelhorn hebt, während die andre das Pferd mit dem Zügel festhält, wird man sich nur auf dem Pferde vorstellen mögen.

Zunächst die Züge, die allen vier Personen gemeinsam sind. Sie strecken die Füße zurück, an denen sie Flügel tragen. Der Kopf ist gleichfalls geflügelt und erhoben „mit Drohung". Alle zügeln sie die stark bewegten Rosse.



Boreas hält in der Linken das gewundene Muschelhorn — ob an den Mund, wird nicht gesagt; in der rechten den Zügel, mit dem er den Hals des Pferdes stark zurückbiegt. Das Tier bricht etwas in die Hinterbeine. Zephyros nimmt das Maul seines Rosses fest heran, so daß es Kopf und Hals beugt, nicht zurück- und hochwirft. Besonders bewegt ist das Tier des Notos: die beiden Hinterhufe stehen auf, die Vorderbeine heben sich hoch in die Luft, die Mähne flattert. Der Reiter faßt den Zügel mit beiden Händen und bändigt das lebhafte Tier.

MONUMENTE. Winde als Reiter scheinen sonst nicht vorzukommen. Auf den Phaethonreliefs (Winckelmann, Monum. ined. Nr. 45 = Millin, Galerie mythol. Taf. XXVII, s. Abb. 3; Clarac Taf. 146 = Reinach, Rép. stat. I 41) sieht man zu beiden Seiten des stürzenden Viergespanns je einen Reiter, der als Dioskur schon durch die Mütze gekennzeichnet ist; dann zwei trompetende Halbfiguren, die Winde. Ebenso reitet auf dem Relief Mus. Pio-Clem. IV 18 ein Jüngling „Kastor" dem Wagen des Helios voran. — Ob mit diesen Darstellungen der Typus der berittenen Winde auf dem gazäischen Gemälde irgend etwas zu tun hat, ist sehr ungewiß. Jedenfalls wird anzunehmen sein, daß das uralte mythische Bild der Windrosse, das ja nie ganz geschwunden ist (Horaz C. IV 4, 44. Nonn. 39, 377), hier gewirkt hat.

OKEANOS

272—302. „Und die Majestät des Okeanos erscheint, der die Flut immer im Kreis um die Erde führt, und der ⟨abwechselnd⟩ ans Land klatscht und ⟨dann wieder⟩ den entgegengesetzten Weg geht. Er schaute aus nach dem fortziehenden Lenker des Feuers und sah den Helios Funken schießen: er staunte oben erscheinend; er durchschnitt die ruhige Oberfläche der Meeresflut und schaute schwärzlicher Gestalt das sich erhebende Licht. (281.) Er hatte einen Stier zugleich und ein Meerungeheuer zu Führern seines Weges. Das feuchte, zottige, den Kopf kreisförmig umrahmende Haar ließ er lockig herabfallen über den nassen Rücken, und ganz durchnäßt tauchte er in die Höhe, Hörner tragend. Zu dem schweigenden Mund hob er den langausgestreckten Arm und drückte die Spitze des Fingers darauf; so bändigte er sein Erstaunen und wurde bezaubert (287.) Der Greis, zurückgelehnt und sein Auge auf die Sonnenstrahlen richtend, stützte sich auf den Stier, indem er in die feuchte Mähne griff. Er zeigte nur die Spitzen der linken Hand, und das Steuerruder der unendlichen Flut hob er neben sich. Das Haupt zurückgebogen(?) fuhr der stolze Stier empor, aus den Nüstern entsandte er brunnengleich einen zwiefachen Strahl, aus dem Bauche zog er das Wasser in unsichtbaren Röhren hinauf. Und indem er ein rauschendes, durchdringendes Niesen schütternd hervorbrachte, sprudelte er den nassen Tau ins Meer. (298.) Und ein Meerungeheuer war gemalt. Das riß den erbarmungslosen Rachen zu drohender Wut auf und öffnete die fletschende Enge seiner schaurigen Zähne, und es blickte auf seinen Nachbarn, den Stier, voll Abscheu vor der langen Spitze des Stierhorns."

275. Hier ist nicht mehr an die Person, sondern an das Meer gedacht. 278. ἀκροφανής· τουτέστιν ἐν ἄκρωι φανείς. — στατὸς κενεὼν ἅλμης ist



ähnlich gesagt wie 304 σταθερῆς ἁλὸς ἄκρα. **285.** τανυηκέα: Arm und Finger bilden eine lange Linie, der Finger die Spitze. **286.** κεράσσας (wofür ich zuerst fälschlich νοήσας vermutete) meint wohl *temperans* und ist auf Grund nonnianischer Wendungen (s. d. Parallelstellen!) mißbraucht. **289.** ἄκρα χειρός, die Spitzen des Arms oder der Hand, die Finger, wie ἄκρα σκελέων 123 die Zehen (vgl. ἄκρου διδυμάονος 106). Der Zusammenhang mit dem Vorhergehenden ist doch wohl so anzusetzen: er griff in die Mähne des Stieres, so daß nur die Finger der hineingreifenden linken Hand sichtbar waren. Nicht aber: er griff hinein, so daß diese Hand ganz verschwand und nur die andre, die linke, sichtbar war. Denn diese andre Hand legt er an den Mund (285); da waren nicht nur die ἄκρα χειρός, sondern der ganze Arm zu sehen. Den Satz πηδάλιον κούφιζε könnte man mit dem Vorhergehenden so verbinden, daß Okeanos das Ruder in eben dieser linken Hand oder diesem linken Arm hält. Aber verlassen kann man sich darauf nicht, und der Vergleich mit Thalassa, II 74ff, dürfte das Gegenteil empfehlen. **290./291.** Es soll wohl nicht (ἐκ) ῥεέθρου κούφιζε verbunden werden, sondern πηδάλιον ῥεέθρου, etwa πηδάλιον ὧι τὸ ῥεῖθρον τέμνεται, wie II 75 οἴηκα κυβερνητῆρα γαλήνης steht. — Zu ἐκ καρήνου vgl. S. 115. **295.** Wörtlich: „die Röhren (Kanäle) unsichtbaren Wassers zieht er empor.“ σήραγγας ist für den Inhalt gesetzt. (σύριγγας [Graefe] paßt nicht.) **299.** ist χανών wie 302 στυγέων überliefert, während in 301 ὀπιπεῦον steht. Da das Subjekt κῆτος ist, so scheint in dem Neutrum das Richtige erhalten zu sein. Dagegen könnte man freilich meinen, daß ὀπιπεῦον aus ὀπιπεύων durch falsche Beziehung auf εἶδος entstanden sei. Besser wird man wohl annehmen, daß die falsche Beziehung hier das Echte bewahrt habe. — σπήλυγγας ἐναύλων nimmt ἀνοστήτου γενείου auf: der Rachen ist die Höhle. Der Versschluß stammt aus Nonnos, wo mit σπήλυγγας ἐναύλων der Begriff σπῆλυγξ umschrieben wird; denn schol. Il. Π 71 erklärt: ἐναύλους δὲ τὰ ἐν ὄρεσι κοιλώματα. Dieser Tatbestand rät, auch hier σπῆλυγξ ἐναύλων als eine freilich sehr törichte Umschreibung für σπῆλυγξ anzusehn, und spricht gegen die an sich verlockende Erklärung, die mir Wilamowitz gab: ἔναυλοι σπήλυγγος seien die Zähne, die „im Hofe der Höhle“ wohnen.

REKONSTRUKTION. Das Emportauchen des Okeanos (278) ist nicht dargestellt. Vielmehr lagert Okeanos am (oder im) Wasser (κεκλιμένος 287) und blickt zur Sonne hin. Das zottige Haar fällt ihm auf den Rücken herab, er trägt Hörner. Den Zeigefinger (offenbar der Rechten) legt er auf die Lippen und hebt (wohl in dem rechten Arm, wie der Vergleich mit Thalassa, II 76ff, wahrscheinlich macht) ein Ruder. Der andere, linke Arm stützt sich auf den Rücken eines Stieres, und die Hand, deren Finger sichtbar werden, greifen in das Rückenhaar. Der Stier fährt aus dem Wasser empor, den Kopf zurückgeworfen(?), und spritzt Strahlen aus den Nüstern. Daneben liegt ein Meerungetüm mit geöffnetem Rachen, in dem man die schrecklichen Zähne sieht, und blickt auf den Stier.

MONUMENTE. Okeanos ist besonders auf späten Reliefs sehr häufig: ein Mann, der am Wasser sitzt oder lagert, mit langem Haar und Bart, mit nacktem Oberkörper, den Arm meist auf eine strömende Urne gestützt. Mit der Beischrift OCEANVM findet er sich bezeichnet auf dem Mithras-



relief: Cumont, Mithras II Fig. 291 Nr. 253j. Ein Werk höherer Stufe ist das Oinonerelief: Schreiber, Reliefbilder Taf. X. Besonders häufig begegnet man dem Typus auf Sarkophagen. Mit Ruder: Robert II 14; Garrucci, Storia dell'arte Crist. 309; Zoëga, Bassiril. Taf. 55. Hier taucht vor ihm ein Seedrache auf, wie z. B. auch bei Robert II 14, III 188ff. Ein Füllhorn in der Hand und Krebsscheren im Haar trägt er bei Robert III 77a. An solchen Kopfschmuck oder an kurze Stierhörner ist zu denken, wenn Johannes seinen Okeanos κερασφόρος (284) nennt. — Auf einen Stier gestützt weisen die Sarkophage nicht Okeanos, sondern Gaia auf. — Die Gebärde, den Finger auf den Mund zu legen, begegnet z. B. bei dem stehenden Zeus auf dem borgheseschen Relief, das hier in Abb. 3 wiedergegeben wird; die Deutung als Ausdruck des Staunens ist vielleicht richtig.

BYTHOS · ANGELOS

303—314. „Auch der gehörnte Geist der Tiefe (Bythos) staunte. Indem er den Spiegel der schwärzlichen, ruhig stehenden Flut durchschnitt und den von beiden Seiten umspülten Leib im Wasser dehnte, hob er sich aus der Tiefe und gab Achtung auf das hell leuchtende Auge ⟨der Sonne⟩ und machte mit der Hand eine staunende Gebärde. Und ein Wächter des Okeanos, ein geflügelter von dem himmlischen Heere, stieg aus der Tiefe empor, in der Hand das Zeichen des himmlischen Sohnes, den Kreuzesstamm. (311.) Eben ist er an der Oberfläche des Meeres erschienen, er, der die feuchte Umkränzung des Landes beherrscht, und er begrüßt mit erhobener Hand das Himmelslicht und hebt die Flügel, indem er sich hochrichtet."

303. Die Herausgeber haben mißverständlich den Text geändert und haben verkannt, daß hier eine neue Person eingeführt wird, während die Randbemerkung περὶ Βυθοῦ diese Figur anzuerkennen scheint. — ἀέξειν meint wohl nicht: „er fügte zu dem Staunen der andern (z. B. 286) das seine" (vgl. 307), sondern θάμβος ἀέξειν umschreibt den Verbalbegriff θαμβεῖν, wie πίστιν ἀέξειν in der Evangelienparaphrase des Nonnos (M 155) für das einfache πιστεύειν des Grundtextes steht. 307. Das sprachlich Natürlichste wäre es, wenn φύλαξ δέ τις eine neue Figur einführte. Als völlig unmöglich wird man es vielleicht nicht bezeichnen können, daß zu verstehen sei: „und als Wächter stieg er, der Bythos, empor", wo dann für τις V. 333 zu vergleichen wäre. Dennoch wird das Nächstliegende auch das Richtige sein (s. u.), 310. σοφία ist hier in christlich-theologischem Sinne für Christus, den Logos, gebraucht. Die Umschreibung ξύλον ὄζου (wofür man σπήλυγγος ἐναύλων 299 vergleiche) ist höchst lästig, νοερός und ἔμφρων sind Lieblingsausdrücke des Johannes (s. S. 113f.), die man hier kaum übersetzen kann. 311. ἄρτι ἔχων ῥόον ὑψιφανής „jetzt eben hat er die Flut inne und ist an die Oberfläche getaucht." ἔχων ῥόον könnte auch „an sich habend" heißen, wie es II 110 gebraucht wird. 312. Die „Umkränzung des Landes" ist der Ozean, vgl. 273ff. 313. Die homerische Phrase χεῖρα παρακρεμάσας ist mißbraucht.

REKONSTRUKTION. Bythos taucht mit halbem Leibe aus dem Wasser auf. Er ist gehörnt, trägt also entweder kurze Stierhörner oder



Krebsscheren im Haar, und blickt zur Sonne, während er mit einer Gebärde des Staunens die Hand erhebt.

In V. 307 scheint deutlich eine neue Gestalt eingeführt zu werden: eine aus dem Meere auftauchende Flügelfigur, die in der einen Hand ein Kreuz trägt und mit der andern zur Sonne hingrüßt. Bezeichnet wird dieser „Engel" als Wächter und Lenker des Okeanos (vgl. II 78). — Ich habe zeitweilig den Verdacht gehabt, daß Βυθόϲ und Ἄγγελοϲ in Wahrheit nur éine Figur seien. Für die Identität schien zu sprechen 1) daß von beiden wesentlich dasselbe ausgesagt wird, 2) daß auf der Gegenseite des Bildes, die in dieser Partie fast Gestalt für Gestalt entspricht, hinter Thalassa nur ein „Engel" im Meere schwimmt. Sprachlich ist diese Auffassung zwar nicht die nächstliegende, scheint aber möglich zu sein, und dem Stile des Johannes würde die Wiederholung auch entsprechen. Dennoch glaube ich jetzt, daß das sprachlich Nächstliegende auch das Richtige sein wird, daß wir also zwei Figuren anzusetzen haben. Denn 1) wird die gleiche oder ähnliche Gebärde der Hand bei dem Βυθόϲ als Staunen (303. 307), bei dem Ἄγγελοϲ als Begrüßung (313) erklärt, und 2) passen die Hörner (303) nicht zu dem Engel mit dem christlichen Symbol.

MONUMENTE. In einer Miniatur des Pariser Psalters (Omont, Facsimilés Taf. 9) wird bei dem Zug durch das Rote Meer der Pharao von einer nackten Gestalt, deren Beine im Wasser stehen, in die Tiefe hinabgezogen. Die Gestalt hat die Beischrift Βυθοϲ. (Neben ihr begegnen auf demselben Blatte an Personifikationen die Ερυθρα Θαλαϲη mit einem Ruder, ferner Ερημοϲ und Νυξ.) Dazu ist auf unserem Gemälde die Figur des kreuztragenden Engels getreten, der wohl sonst kaum irgendwo aus dem Wasser auftauchend vorkommt. — (Keine Verwandtschaft besitzt unsere Personifikation mit dem Bythos, der in der Äonenlehre der Gnosis eine Stelle hat: Irenaeus Haer. I, 1 = Epiphanius Haer. 31.)

EOS MIT DEN HOREN

314—360. „Aus der Flut kommt die morgendliche Eos, die Begleiterin der leuchtenden Sonne. Stehend, silberweiß, geflügelt war sie gemalt im Verein mit den Horen, und die beiden milchweißen Brüste umschlingt ein umlaufender Gürtel mit seiner Bindung. Und sie dehnt sich in ihrem Lauf, die silberweiße Eos, und sie entblößte ihre blühenden Arme. Dahineilend, hob sie mit der Rechten die leuchtende Peitsche, und sie lenkt ein Sechsgespann von Horen, die zuerst erscheinenden Schwestern. Die strecken sich aus, um die jungfräuliche Brust die Riemen gegürtet. (**326.**) Ein gerades, leuchtendes Joch tragen die Mädchen auf dem Nacken, und sie umschlingen es mit ihren Händen; und eilenden Fußes stürmen sie lang ausgestreckt dahin, und in luftigen Bahnen fliegen sie geschwind vorwärts unter demselben Joche. Am Anfang ist als erste, die emporspringt aus dem Schatten, der Finsternis noch nahe die an der Spitze erscheinende, tauige Morgenstunde gemalt, sie, die die Reste der Nacht gemischt mit dem Licht des Tages an sich hat, zart ausschauend, und sie befindet sich im Zwielicht wie sie den kornnährenden Guß des Taues betritt. (**335.**) So war sie. Je weiter du aber allmählich gehst und die Gestalt der nächsten Schwester mit den Augen schaust, um so leuchtender erblickst du den Glanz



im Vergleich mit der vorhergehenden, da jede Stunde den Schimmer der Sonne in vollerem Maße trinkt. Aber die mittägliche, die den heiteren Himmel liebt, stand da mit kräftigem Nacken, die sechste, ruhig lächelnd; in leuchtendem Schwunge hat sie die Höhe des Luftraums gewonnen mit feuergetroffenem Antlitz. (342.) Von den flammenden Funken des Tages beglänzt, trägt sie um ihre Glieder ein spinnwebendünnes Gewand, um des Feuers feurigem Brand zu entgehen; aus dem Gewand schien ⟨wie⟩ nackt hindurch trotz der Verhüllung das Geheimnis des Busens, und der Leib leuchtete rosenfarbig. In der Hand trägt die blendend helle den Jochriemen des Wagens. (348.) Dann sah ich die sechs anderen, braunen Tages-Horen beisammen, die hoch auf dem Wagen standen. Sie warten auf die Ablösung in der Wagenfahrt, wenn sie sich dem Ziel der Tagesneige nähert. Und sie streckten die leichten Flügel aus über den erhobenen Schultern hinter dem Rücken der Eos. Noch eine siebente Hore aber kommt in schwärzlichem Gewande in die Bahn geflogen. Gebeugt steht sie da und wendet sich auf einem Fuße(?), und das rollende Wagenrad will sie drehen, eilend ihren Platz als siebente auszufüllen. Doch auch die dahineilende Eos treibt sie an, indem sie die Rechte ausstreckt in ein andres Licht."

315. Ἠριγένεια = Ἠώς = Ἡμέρα (vgl. zu 181). Daß sie nicht nur die Morgenröte ist, macht ihre Stellung im Bilde und das Beiwort δυωδεκάωρος deutlich. **316.** ἱσταμένη: sie steht auf dem Wagen; vgl. 349. **320.** μηκύνεται nicht vom Tage, sondern von der Gestalt der Eos; τιταινομένη wie 324 ταθεῖσαι. **321.** ἄλλεσθαι steht wohl allgemein für schnelle Bewegung; ἁπτομένη (Graefe) ist ungeeignet. **324.** Die zuerst erscheinenden, d. h. die sechs Vormittagsstunden. Zu ταθεῖσαι vgl. ἐκταδόν 328, ferner ταναός 247, ὑψιτενής 256. — λεύσσειν wohl wie man sonst βλέπειν sagt. **333.** ἀμφιλύκη adjektivisch nach νὺξ ἀμφ. **334.** Die Morgenstunde schreitet über den Frühtau. ἐπιστάζουσα (Graefe) würde zu ὅλκον passen, ist aber überflüssige Änderung. **335.** Man verbindet zunächst ὅσον ἐπὶ βαιόν wie II 197. Dann wäre ὁδεύων erforderlich. Aber ὁδεύεις wird richtig sein, gleichsam ὅσωι περιττότερον ὁδεύεις, τοσούτωι φαιδρότερον ... ὀπιπεύεις; vgl. II 189 f. **337.** τύπον αἴγλης gehört zusammen („Glanzgestalt") wie τ. αἰδοῦς 46, also τῆς πρόσθεν Ὥρας. **339.** εὔλοφος, wohl weil sie das Joch trägt. **345.** Nackt, obgleich sie, die Hore, verhüllt war. **347.** σειριάει· ἀντὶ τοῦ τὸ φῶς ἀφίησι σεσηρότως schol. Arat 331. **349.** ἱστάμεναι sind im Gegensatz zu den ἱπτάμεναι 329. **350.** Die sechs Nachmittagshoren warten auf die Ablösung, nämlich wenn sie sich vorspannen und die jetzt vorgespannten auf den Wagen steigen. Das geschieht, wenn die Sonne am Mittagspunkt angelangt ist und sich nun nach Abend wendet. **351.** ἐπερχομένην gehört zu πορείην. Dann muß κλίνουσαν entweder zu νύσσαν gehören; denn obgleich die Zielsäule sich nicht neigt, so ist das Ziel hier der Abend und ἡμέρα oder ἥλιος κλίνει. Oder die beiden Participia stehen parallel und das ist bei Joh. (vgl. z. B. 359) eher anzunehmen: ἡ πορεία ἐπέρχεται ἐπὶ νύσσαν ὅταν ἐπὶ δείλην κλίνηι. Man wird zunächst δειελινὴν ἐπὶ νύσσαν verbinden; aber δειελινὴν κλίνουσαν scheint mir doch eher zusammenzugehören. **352.** ἀειρομένων, weil man den Eindruck hat, als ob die Schultern von den Flügeln gehoben werden? **353.** Die „siebente", natürlich zu den sechs



Nachmittagsstunden. An dieser siebenten ist das Verständnis der Alten wie der Modernen gescheitert. Der antike Herausgeber nahm, gemäß der Randbemerkung zu Anfang des Gedichts, am Schluß des ersten Teils eine Lücke an; Graefe schrieb ἐςχατίῃ 353 und ἔςχατον 358. Man wird geradezu an die erste Nachtstunde denken, allenfalls an eine Personifikation der Abenddämmerung. Sie will die Nacht herbeiführen, um ihr Amt antreten zu können (358). **354.** Über die Beziehung der Participia vgl. S. 116 **356.** μετάτροπος zurückgewendet. ἄζυξ ist Gegensatz zu δίζυξ, so daß Wilamowitz mit der Erklärung „ἄζυξ παλμός = éin Fuß" recht haben wird. Ich verstand ἄζυξ: getrennt von den anderen. **359.** ὀρνυμένην πέπλοιςιν; die Bewegung zeigt sich in dem Gewande, das sich über ihrem Kopfe bläht. ἐπιςπεύδουςαν ἐπείγει sie treibt die schon selber Eilende. An dem Nebeneinander der beiden Participien ist bei Joh. kein Anstoß zu nehmen, zumal ἐπιςπεύδουςαν und ὀρνυμένην zusammen II 164f vorkommen. **360.** Ein anderes Licht als das der Eos. Es wird Selene gemeint sein, die die Gesamtrekonstruktion in die Nähe der Eos rücken muß. μετάςςυτον geht auf die Hand wie in II 42 περίςςυτον. Es erinnert an μετάτροπος 356 und wird die Wendung nach rückwärts ausdrücken.

REKONSTRUKTION. Dargestellt ist ein Wagen, der von sechs Horen gezogen wird. Auf ihm steht Eos, hinter ihr die sechs anderen Tagesstunden.

Eos ist geflügelt und weiß gekleidet, das Gewand unter dem Busen gegürtet. Sie steht hoch ausgereckt, der ganze Körper ist wohl etwas schräg nach vorn übergelehnt (τιταινομένη μηκύνεται). Die Arme sind nackt; in der rechten Hand hält sie die Peitsche, in der linken oder mit beiden die Zügel. Vorgespannt sind sechs Horen, in denen sich die Vormittagsstunden verkörpern. Die Gurte gehen ihnen um die Brust, ein gerades, glänzendes Joch liegt ihrem Halse auf und sie fassen es zudem mit den Händen. So fliegen sie (329) durch die Luft, sind also geflügelt, wie ihre sechs Schwestern, von denen das ausdrücklich gesagt wird (352). Die Helligkeit, die auf den einzelnen Gestalten liegt, wächst von der ersten, die noch in einer Art Dämmerlicht dargestellt ist, bis zu der sechsten, auf der hellster Glanz liegt. Ihr Gesicht ist sonnenbestrahlt, ihr dünnes Gewand läßt Busen und Leib durchscheinen, in der Hand trägt sie den Jochriemen, also das Ende des Riemens, mit dem das Joch an die Deichsel gebunden ist. Die sechs Gestalten sind gewiß derart hintereinander gestaffelt, daß jede die folgende zum Teil deckt. Es ist an sich wahrscheinlich, daß die Helligkeit in den Grund hinein ab-, nicht zunimmt. Die am hellsten beleuchtete, d. h. also wohl die vorderste, ist aber auch am höchsten (341). Mithin scheint es, als ob die Linie der Köpfe nach dem Hintergrunde zu sinkt, so daß wenigstens diese Gruppe für Unteransicht berechnet wäre.

Die sechs anderen Horen stehen auf dem Wagen hinter Eos. Sie sind geflügelt, und geflügelt sind gewiß auch die sechs ersten, wenngleich darüber nichts verlautet. Was den Wagen anlangt, so kann man wegen des Gespannes unmöglich an einen vierrädrigen denken, und es bleibt verwunderlich, wie viele Figuren auf dem zweirädrigen standen. Er muß also reichlich groß gewesen sein. (Fünf Personen stehen auf dem vierspännigen, einachsigen Wagen eines Wandgemäldes: Antike Bilder aus römischen Hand-



schriften, hrsg. von Engelmann, Codices Graeci et Lat. photogr. dep. XIII Suppl. VII, Taf. 14, 5; dasselbe bei Guhl und Koner, Leben d. Griechen und Römer, S. 406, Fig. 571.)

Dann kommt die „siebente", also die erste Abendstunde oder die Personifikation des Abenddunkels. Sie ist in ein schwärzliches Gewand gekleidet und folgt zunächst der Richtung der anderen Horen. Sie neigt sich und wendet sich auf einem Fuße (wenn ἄζυγι παλμῶι 356 richtig verstanden ist). Sie faßt mit der Linken das Wagenrad und will es vorwärts drehen, nämlich um so die Fahrt der Eos zu beschleunigen. Ihre Rechte „streckt sie in ein anderes Licht, nach einem anderen Lichte, aus", offenbar nach rückwärts, wohin sie sich wendet. Mit dem „andern Lichte" wird, wie bemerkt, Selene gemeint sein.

MONUMENTE, die irgend näher hierher gehörten, wüßte ich nicht zu nennen. Denn daß der Wagen der Aphrodite von Eroten gezogen wird und Ähnliches hilft nicht viel weiter. An die Ἑβδόμη erinnert vielleicht von fern die schwebende Figur im Madrider Germanicus, die den circulus lacteus dreht oder hält: Thiele, Himmelsbilder 148 Fig. 64.

IAMBISCHES ZWISCHENSTÜCK

„Hier hielt ich an, nachdem in feierlicher Weise das Beifallsklatschen verklungen war, um die Mittagszeit. Wieder trat ich auf und, ein eilender Weltenbeschreiber, begann ich meine Rede mit den Rosen."

Die vier Trimeter sind nicht, wie das iambische Stück vor dem ersten Teil, in der Versammlung rezitiert worden, sondern der Verfasser hat sie für die Buchausgabe eingelegt, um den Einschnitt zu markieren. Das harte Asyndeton nach V. 2 ist vielleicht beabsichtigt, und Lücke oder Korruptel anzunehmen liegt kein Zwang vor.

TEIL II

GE · KARPOI

1—44. „Schimmernde Rosen sproßten aus ihrem Dornstrauch, und zu zartblättriger Anmut öffnete sich die Knospe, da die bunte Pracht des Rosenstockes gedörrt (d. h. erwärmt) ward. Reichlich am Boden kriechend wuchs das grüne Haarkraut(?), das die lachende Aphrodite des Frühlings verkündet, und kleine Lilien erblühten mit weißen Blättern.

(7.) Gaia aber zeigte ihre weibliche Natur, die das Korn wachsen läßt, und schoß hervor aus ihrem Schoße ein fruchtbares Geschlecht. Den Rücken lehnte sie auf das Lager am Boden und hob ihre Gestalt auf dem Ruhebette mit beiden Armen, während sie ihren lebenentsendenden Leib ausbreitete. Sie hatte ein Zwillingspaar süßer Früchte geboren unter dem männlichen Beistand eines geflügelten Engels, der mit den Händen die Kniee Gaias faßte, die Schenkel auseinanderbog und zu beiden Seiten feststützte und sie mit seiner Kunst entband, indem er so die Befleckungen



des Hungers tilgte. (18.) Sie selbst breitete die Strähnen ihres ährentragenden Haares aus, das außen am Hals und hinten am Rücken herabfiel, und mit der Hand hebt sie das Füllhorn in die Höhe, das sie mit der Frucht der Demeter gefüllt hat. Und die Ähren sprießen. Eine lange, schwarze Schlange dehnte, dreimal gewunden, den Hals an dem Horn, ein Zeichen, daß die Erde nicht aufhört, Blüten hervorzubringen. (27.) Mit ihrem geringelten Leibe windet sich die kalte Schlange in stets sich erneuender Jugend. Wenn sie aber dann träge und schwerfällig geworden ist, streift sie ihre alte Haut ab. ⟨So⟩ läßt auch die Erde die gewohnte Frucht wachsen und schneidet sie, wenn sie reif geworden ist, mit der Schärfe der Sichel.

(33.) Sie aber öffnete ihren lebenspendenden Leib und gebar ein Zwillingspaar von süßen „Früchten“ und pflegte sie, wie man mit kleinen Kindern tut. Von ihnen umschlang der eine den Hals der Mutter in der Lust der Liebe. Indem er sein Haupt erhob, wuchs er empor und auf den Mund die Lippe drückend, umarmte er mit kindlichem Kuß der Mutter Blüte. (41.) Der andere schaut nach dem Gusse des reichlich tropfenden Regens und streckt das Ärmchen in die Luft; und es benetzte die Hand der aus der Wolke herabfließende Regen, der die durstigen Blumen wachsen läßt.“

1. φίλοc in der homerischen Weise. 3. Die Möglichkeiten, den anscheinend korrupten Vers herzustellen, werden durch V. 274 eingeschränkt, der die Endungen der beiden letzten Wörter sichert und auch wahrscheinlich macht, daß ἐπιχθονίου ῥοδεῶνοc von λειμών (etwa „bunte Pracht“ oder auch ganz eigentlich: Die Wiese mit den Rosen) abhängt. Da nun λειμῶνα wie in 274 hier nicht möglich, λειμῶναc unwahrscheinlich ist, so muß der Fehler in ἀζομένου stecken. Auf den richtigen Weg führte Wilamowitz mit ἀζομένου. Seine Erklärung freilich „Während der λειμών trocken ist, der irdische Rosengarten“, scheint noch nicht das Ziel zu treffen. Eher wird ἀζομένου katachrestisch für θερμαινομένου gebraucht sein, so daß man verstehen muß: „da die Pracht des Rosenstockes erhitzt wird“, nämlich von der Frühlingssonne. 4. κομήτηc muß wohl eine Pflanze sein. Wenn man λειμών ergänzte (vgl. Eur. Hipp. 210), so würde ἑρπύζων nicht passen. „ἑρπύζων κομήτηc vielleicht künstliche Umschreibung für ἕρπυλλοc?“ (v. Wilamowitz.) 5. Aphrodites Wirken beginnt im Frühling; so spricht es Lukrez in seinem Prolog, Horaz c. I 4, 5, das Pervigilium Veneris aus. 8. γονόεccαν, weil es die Καρποί sind (12). 9. Zum Ausdruck vgl. Eur. Tro. 117 νῶτον ἄκανθάν τε. 10. κλιντῆρι = ἐν κλιντῆρι, vgl. S. 114f. 16. ἁρμονίῃ coφίηc wird durch das parallele μαιάδι τέχνῃ erklärt. Wäre solcher Parallelismus bei Johannes nicht gewöhnlich (vgl. zu I 359), so könnte man τέχνῃ zum Folgenden, ἁρμονίῃ zum Vorhergehenden ziehen. Für Johannes ist das gezwungen. 17. Die Geburt der „Früchte“ steuert dem Hunger auf Erden. 23. Ähnlich γούνατα cύρων I 252. εἰc κέραc ἧεν: Johannes hat εἰc statt ἐν nicht ohne weiteres (II 32 ist etwas Besonderes; vgl. S. 115f). Möglich wäre, daß cύρων einwirkt. ᾔιει zu schreiben, wie Maas einmal vorschlug, liegt nahe. Aber Nonnos hat, wie Maas selber bemerkt, ᾔιει nicht. Ob ἐc κέραc wirklich „in das Horn hinein“ bedeutet, ist sehr zweifelhaft. 25. Die Schlange als Symbol der Ewigkeit. 27.—32. Der Ausdruck ist sehr



mangelhaft. Gemeint war das Ganze als Vergleich, V. 29 sollte subordiniert sein, dazu die übliche Wirrnis im Tempusgebrauch. Prosaisch etwa: ὡς δὲ ἀεὶ νέος μὲν ὢν φέρεται ὁ ὄφις, ὁπόταν δὲ γηράσας καὶ νωθρὸς γενόμενος εὕρηται, πάλιν ἀποσείεται τὸ ψαφαρὸν γῆρας τουτέστι τὸ γεροντικὸν δέρμα· οὕτως καὶ ἡ Γῆ ἀεὶ τὸν καρπὸν αὐξάνει κτέ. 34. Man kann daran denken, daß καρπός auch „Leibesfrucht" ist (Nonn. 7, 148); aber die geflissentliche Wiederholung (12. 39) macht es wahrscheinlich, daß die Kinder durch eine Beischrift als Καρποί bezeichnet waren. Die Putten bei Cheimon führen ja auch einen Namen, Ὄμβροι (114. 131). 40. Mißbräuchliche Verwendung von Nonnosphrasen. παιδοκόμος von kindlicher Liebe gesagt, subjektiv, während es eigentlich „kinderpflegend" bedeutet. ὀπώρα steht ähnlich wie ὥρα, vgl. Chairemon Frg. 12 πολλὴν ὀπώραν Κύπριδος. 42. περι- hat wenig Sinn, woran περίρρυτον nichts ändern würde; aber ἐπίσσυτον klingt nicht glaublicher. 44. νιφετός = Regen wie bei Nonnos.

REKONSTRUKTION. Blumen sprießen: Rosen am Strauch, auf der Erde grüner κομήτης(?) und weiße Lilien. Ge liegt am Boden, den Rücken angelehnt, und stützt sich mit den Armen. Das Haar, auf dem sie einen Ährenkranz trägt, fällt auf Hals, Schultern und Rücken herab. In der Hand hat sie ein Füllhorn, das von einer Schlange umwunden und mit Ähren gefüllt ist. Zwei Kinder sind um die Mutter. Das eine schlingt ihr die Ärmchen um den Hals, hebt sich zu ihrem aufgerichteten Kopf und küßt sie auf den Mund. Das andere Kind steht neben ihr und streckt die Hand aus, die vom herabrinnenden Regen benetzt wird. Die Putten sind als Καρποί bezeichnet und zwar wiederholt und nachdrücklich, so daß man einen Eigennamen anerkennen muß: es sind die personifizierten „Früchte", die die Erde hervorbringt.

Schwierigkeiten macht nur die Stelle V. 13 ff, wo von der Entbindung der Ge die Rede ist. Daß dieser Akt nicht dargestellt war, geht aus der übrigen Beschreibung deutlich hervor. Die Aoriste haben plusquamperfektischen Sinn. Aber unerfindlich ist, wie Johannes darauf kam, mit solcher Ausführlichkeit von dem „Engel" zu reden, der die Entbindung vollzieht, wenn nicht eine Flügelfigur wirklich der Ge nahe wäre. Das wird auch durch Ἄγγελος ἄλλος in V. 46 bestätigt. Über Stellung und Haltung des „Engels" ist nichts Genaueres zu wissen.

MONUMENTE. Während die ältere Kunst Ge vorwiegend so darstellt, daß sie mit halbem Oberkörper über die Erde herausragt, zeigt sie sich in späteren Kunstwerken gewöhnlich in ganzer Gestalt am Boden lagernd. So erscheint sie auf der Gemma Augustea (Furtwängler, Gemmen Taf. LVI), dann im Giebel des Neapler Dioskurentempels aus tiberischer Zeit (v. Duhn, Sitzungsber. der Heidelberger Akad. 1910, Abh. 1, S. 9) und besonders häufig auf Sarkophagen. (Über diese vgl. Kuhnert in Roschers Myth. Lex. I 1582.) Mit Vorliebe hält sie ein Füllhorn, aus dem aber nicht Ähren sprießen, sondern Früchte verschiedener Art hervorquellen. Zuweilen trägt sie einen Ährenkranz im Haar (Robert II 10, III 71, 2, 77, 83). Die Schlange ist oft bei ihr, entweder in ihrer Hand (III 83) oder unter ihrem Mantel (III 61) oder um ihren Hals gewunden (III 77 [Roberts Widerspruch scheint durch die Zeichnung widerlegt zu werden]; Mosaik von





Sassoferrato: Arch. Zeit. 1877, Taf. 3). Sehr oft wird sie von geflügelten oder flügellosen Putten umgeben, deren Zahl zwischen einem und vieren schwankt. Sie machen sich auf mannigfaltige Weise um die Mutter zu schaffen. Sind es drei oder vier, so pflegen sie als Jahreszeiten charakterisiert zu sein. Unserem Bilde am nächsten steht in manchem Sinne das Relief des Phaethonsturzes in Villa Borghese: Winckelmann, Monum. ined. 43; Millin, Galerie mythol. Taf. 27. S. Abb. 3. Hier umfaßt das eine Kind den Hals der Mutter und nähert sein Köpfchen dem ihren, wie um sie zu küssen.

In weiterem Abstand von unserem Bilde mag die sitzende Ge erwähnt sein, die ein Kind auf dem Knie trägt und ein zweites neben sich stehen hat, während ihr Früchte im Schoße liegen. So findet sich die Gruppe auf der Ara Pacis (Petersen, Ara Taf. 3) und auf dem Relief aus Karthago,



Abb. 3. Relief in Villa Borghese.

das mit der Ara von dem gleichen hellenistischen Vorbilde abhängt (Petersen Fig. 54; Conze, Götter- und Heroengestalten, danach Roschers Myth. Lex. I 1575; die beiden Reliefs auch bei Schreiber, Reliefbilder XXXI XXXII). Freier ist auch die gelagerte Erdmutter, die zwei geflügelte Putti umflattern, auf dem Schilde des Theodosios (Venturi, Storia dell' arte Ital. I Fig. 438).

Um der Beischrift ΓΗ willen mag noch das Stoffmedaillon der Eremitage erwähnt sein, das mit einer gleichartigen Darstellung des ΝΕΙΛΟϹ in Achmim gefunden worden ist (Strzygowski, Eine alexandrin. Weltchronik, Denkschriften der Wiener Akademie LI, 1906, S. 145, Fig. 5). Es ist eine Büste in dreiviertel Profil mit langen, gedrehten Locken und Blumen im Haar. Das Gewand ist auf der Brust geknotet, wie man das von Isisbildern kennt. Da das Füllhorn nur teilweis sichtbar wird, ist klar, daß es sich um einen Ausschnitt handelt.

Die liegende Frau mit dem Füllhorn war auf Bildern so geläufig, daß Lukian in einem nach Art des Kebes fingierten Gemälde die Rhetorik in diesem Typus darstellt (s. oben S. 77).

DIE ERDKUGEL UND IHR TRÄGER

45—54. „Ferner befindet sich da in der Nähe ein andrer Engel, der die Erdkugel in die Höhe hebt, sie, die mitten in der Luft hochgehalten wird von den vereinten Winden. Eine Schlange ringelt sich zum Halsband am Halse des Geflügelten, ein Symbol der Erdachse, weil nämlich die Natur sie gezimmert und die unerschütterliche Notwendigkeit sie an beiden Seiten eingefügt hat nach dem Befehl des Gesetzes, indem sie in eins zusammenband den Hals der Welt."

45.—47. χθονίου γυάλοιο θεμείλια ἀείρων wird zuerst aufgenommen von γαιήοχος, dann von γαίης κέντρον ἔχων. 48. Die kindliche Theorie, daß die Erde durch das vereinte Blasen der vier Winde in der Mitte des Weltalls schwebend erhalten werde, ist mir sonst nicht bekannt. Vorsokratisch ist sie nicht, wenn sie auch so aussieht. 50. Das Halsgewinde ist sie selbst. 54. Für αὐχένα s. Anm. zu I 172. Der Begriff αὐχὴν κόσμου ist für den Dichter gegeben. Daß sich die Schlange um den Hals des Geflügelten windet, deutet er allegorisch, indem er jenen Ausdruck zugrunde legt.

REKONSTRUKTION. Ein „Engel" steht in der Nähe der Ge und trägt die Erdkugel, also etwa so, wie Atlas die Sonnenscheibe (I 96ff). Gesagt wird weiter nichts, als daß sich um den Hals des Trägers eine Schlange ringelt.

MONUMENTE. Für die Darstellung selbst ist mir keine bildliche Analogie bekannt. Hingegen scheint es für das Schema, von seiner Bedeutung und Verwendung abgesehen, eine Analogie zu geben: die Flügelfigur, die mit beiden Armen einen Kranz oder ein Medaillon in die Höhe hebt. (Hinweis von P. Jacobsthal und O. Wulff.) Hier sind zunächst die Wandbilder aus dem palmyrenischen Grabe vom Jahre 259 n. Chr. zu nennen; sie stellen Niken dar, die Porträtmedaillons über ihrem Haupte erheben: Strzygowski, Orient oder Rom Taf. 1 und Abb. 2, S. 11ff (danach unsere Abbildung 4). Dazu die Analogieen, die der Herausgeber beibringt: Deckenmosaiken von S. Prassede in Rom und S. Vitale in Ravenna und eine Elfenbeintafel. — Unter den neuerdings bekannt gewordenen Wandgemälden des arabischen Wüstenschlosses



Abb. 4. Grabmalerei in Palmyra.

Kuseir Amra kommt wiederholt eine Figur vor, die vielleicht von demselben Typus abgeleitet ist; eine Frau mit nacktem Oberleib, deren beide hoch erhobenen Hände ins Ornament greifen: Kuseir Amra (Wien 1907) Taf. XXIV. — Für das Motiv der Schlange, die sich um den Hals ringelt, kommen Darstellungen der Ge in Betracht, die oben (S. 193/194) genannt sind.

„EUROPA" UND „ASIEN"

55—64. „Und den Erdboden sah ich, wie er nach dem Tau ausschaute und zwei Gestalten trug. Ich glaube, daß es Europa und Asien sind, die sich in die Erde teilen. Sie eilen zu den reifenden Ähren, und sie beaufsichtigen, daß den Halmen das nährende Wasser mit feuchten Tropfen die Reife bringt. Von ihnen tanzt die eine früchtereich, ährensprießend, und hebt die Schlange, die ihr Füllhorn umschlingt, die andre streckt die Hand aus, die von schnellen Tropfen naß wird."

56./57. Da er ausdrücklich die Deutung als sein eigen in Anspruch nimmt, so war sie durch keine Beischrift gewährleistet. 58./59. τελεσσιγόνοισι, διότι ἐν καιρῶι ἐστιν τὸν ἐνιαυτὸν τελεῖν τὸν γόνον ἤγουν τὸν θερισμόν. — Was mit der Vertauschung von ἐπισπεύδουσι und ἐποπτεύουσι gebessert werden soll, ist nicht einzusehen. Das Überlieferte läßt ein Verständnis zu, wenn man nur καλάμῃσιν schreibt. 61. νιφάδες· σταγόνες Suidas; vgl. zu 44. 63. ζωστῆρα κεραίης wird durch II 23 gesichert und erklärt.

REKONSTRUKTION. Bei der Erdkugel ist ein „nach Regen sich sehnendes" Ackerfeld dargestellt, auf diesem zwei Frauen, nach einer Vermutung des Dichters die beiden Erdteile. Beischriften fehlten also diesen Figuren, so daß die Deutung uns nicht verbinden kann. Sie ist aber offenbar falsch, da die Frauen durch keins der Abzeichen kenntlich gemacht werden, deren sich die Kunst sonst zu diesem Zwecke bedient (Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei 219), und da vielmehr, was wir von ihnen erfahren, nach ganz anderer Richtung hinweist. Es sind zwei unbenannte weibliche Wesen, von denen zu wenig gesagt wird, um eine ganz sichere Rekonstruktion zu ermöglichen. Sie eilen zu dem reifenden Korn und beaufsichtigen, daß der Regen auf das Getreide niederfällt. Der Regen ist derselbe, von dem schon bei der Ge-Gruppe die Rede war und später noch mehr die Rede sein wird. Auf das Korn bewegen sie sich hin, die eine tanzend, was möglicherweise nicht ganz buchstäblich zu nehmen ist. Sie trägt ein Füllhorn mit Früchten, um das sich eine Schlange windet; ganz wie vorher Ge. Vielleicht hat sie auch wie diese einen Ährenkranz (ἐπισταχύουσα). Die andre streckt ihre Hand in den Regen aus, wie ein Putto in jener Gruppe.

MONUMENTE. Ihrer Bedeutung nach sind die beiden Frauen am ehesten Fruchtbarkeitsdämonen. Vielleicht darf man von fern an zwei weibliche Gestalten auf der tazza Farnese erinnern, die, mit dem Füllhorn die eine, mit einer Schale die andere, an einem Ährenfelde sitzen (Furtwängler, Die antiken Gemmen Taf. LV).



THALASSA UND IHRE UMGEBUNG

65—108. „Aber auch Thalassa war nicht ausgeschlossen von dem leuchtenden Glanz, sondern schaute das sich wappnende Sonnenlicht, und es wappnete sich (?) mit dem Lichte das Rund ihres von ihm getroffenen Antlitzes. (68.) Sie selbst, das weißliche Meer durchrudernd, erhob sich aus der schneeigen Pracht, eine Aphrodite, weißschimmernd, gehörnt. Ihr Leib warf seinen Glanz auf das Meer. (72.) Das blonde, dreifach gewundene, wellenlose Haar ließ sie über die meerbespülten Schultern schwimmen, indem sie das feuchte ausbreitete. Mit der Linken umfaßte sie ein Steuerruder und legte den ausgestreckten Finger auf den Mund. Hingelagert breitet sie die Rechte aus, und sie schaut auf die Sonne. In ihrer Nähe schwimmt ein Engel als Wächter.

(79.) In der tangreichen Flut spielen hinten Fische, ein feuchtes Volk. Rings vom Wasser umspült, kommt der Glaukos und rötet die blaugrüne Flut des Meeres im Sprunge, indem er die rote Zunge vom Maule her ins Meer hineinzeigt, die sich drinnen bewegt. Und er verbarg auch die Zähne nicht, während er das Wasser mit meerdurchfahrenden Flossen peitschte. (85.) Und mit dem Kopf ihm entgegengewendet war da ein andrer kleiner Mitschwimmer dargestellt, der sein Maul gegen das Ufer erhob. Mit dem Kopf voran kriecht der listige, knochenlose Polyp in die Flut und windet seine vielen Arme. Schwarzen Saft trägt die Sepia in sich, und heimlich nährt sie im Innern die schwarze Waffe, mit der sie den Jägern leicht entgeht, indem sie mit dunklem Geschoß die blaue Flut des Meeres schwärzlich färbt. Dann leuchtete rot der stachlige, schwimmende Krebs und zieht seine Gestalt, gerade aufgerichtet, nahe der wellenlosen Küste, und er durchschneidet die Flut mit den Scheren. (98.) Auch ein weißwangiger Fisch rudert mit der Schar, indem er die tangreiche Meerflut schneidet, der Meerwolf (Labrax) oder ein anderer, wohlschmeckender. Aus dem Meere aber erhob sich hoch durch die Luft ein Wasserstrahl, der sich zu einem weißlichen Schleier entfaltete. (103.) Denn schon springt die feuerfarbene, tauliebende Salpinx empor, die Feuchte durchfahrend, und im Meer schluckt sie das Wasser; sie saugt den Strom empor durch die Luftwege und verdichtet den eingezogenen Guß, und hebt eine Wasserwolke in die Höhe."

67. χαράccετο „das Gesicht wurde gemalt" ist ansprechend, aber nicht sicher. Das Verbum heißt bei Joh. gewöhnlich „zeichnen, im Bilde darstellen". **69.** Man möchte die χιονέη ἀγλαΐη lieber der Gestalt zuschreiben als der φαληριόωcα γαλήνη, aber eine überzeugende Änderung bietet sie nicht. Mit „Aphrodite" scheint keine neue Figur eingeführt zu werden (s. u.) **70.** Der „Schoß des Meeres" bringt Fische hervor. Von der personifizierten Thalassa gesagt wird das arg geschmacklos, zumal κόλποc gleich wieder vom Leibe der Dargestellten angewandt wird. **76.** In Inhalt und Ausdruck genau entsprechend ist I 285 ff. So wird κεκλιμένη durch κεκλιμένοc (287) gesichert. **79.** ὀπίccω im Rücken der Gestalten. **82.** Die rote Fischzunge ist befremdlich und vielleicht nicht ganz wörtlich zu nehmen. **86.** ἐκ καρήνου: vgl. S. 115. **94.** Der Krebs wird doch eigentlich erst rot, wenn er gekocht wird (Anaxandrides: ἐρυθρότερον καρίδοc ὀπτῆc). ὀξυέθειρα: die κουρίδεc = καρίδεc bei Sophron (fr. 26) sind ἐρυθραί τε καὶ λειοτρι-



χιῶcαι. 103. Hesych kennt . . . καὶ θαλαccίαν cάλπιγγα. Die cάλπη ist ἐρυθόγραμμος Athen. VII 321. 106./107. Die beiden Dative werden nach der Weise des Johannes (vgl. zu V. 16) denselben Begriff bezeichnen. Aber ich kann nicht mit Sicherheit sagen, was das „raffende Geschoß“ und das „springende Feuer“ bedeuten soll. βητάρμονι πυρcῶι könnte bedeuten: in dem Sprunge ihres feurigen (103) Leibes.

REKONSTRUKTION. Die Schwierigkeit liegt hier vor allem darin zu bestimmen, ob die Thalassa und die „Aphrodite“ zwei verschiedene Gestalten sind. Diese Frage ist zu verneinen und zwar deshalb, weil von Aphrodite gesagt wird, was inhaltlich und nach den Monumenten auf Thalassa paßt. Dieser kommt das Steuerruder zu, auch ist eine „gehörnte“ Aphrodite nicht gut denkbar, und ein „Fische gebärender Schoß“ kann doch nur der „Schoß des Meeres“ sein.

Demnächst bleibt die Haltung der Thalassa zu bestimmen. Es scheint anfangs, als ob sie „das Meer mit den Händen durchrudere“. Aber dieses und die meerbespülten Schultern können zur dichterischen Ausschmückung gehören. Entscheidend ist κεκλιμένη: sie liegt also da wie Okeanos (I 287), dessen Schilderung überhaupt die stärkste Ähnlichkeit zeigt. Wie er, blickt auch sie auf die Sonne, die ihr das Gesicht bescheint; und wie er in der Rechten, hält sie in der Linken ein Steuerruder und legt den Finger derselben Hand auf den Mund. Die Rechte streckt sie aus in der Gebärde der Begrüßung oder des Staunens, die man schon kennt. Auf dem Kopfe wachsen ihr Hörner, und das Haar fließt herab bis auf die Schultern. Der Körper muß zum größten Teil nackt gewesen sein. Denn sie ist λευκοφανής und beglänzt mit dem Widerschein ihres Leibes das Meer.

Daß sie an oder in dem Wasser lagert, versteht sich. In ihrer Nähe schwimmt ein „bewachender Engel“ (wie I 308), also ein geflügeltes Wesen, von dem nichts weiter gesagt wird. In der Flut hinter ihr spielen Seetiere. Da ist der Fisch Glaukos, von dessen roter Zunge (s. zu V. 82) ein Schimmer in das blaugrüne Meer fällt; denn sein Maul ist geöffnet, und man sieht die Zähne. Ein kleiner Fisch ist ihm entgegengewendet und hebt den Kopf zum Ufer, woraus sich ergibt, daß der Glaukos vom Ufer wegschwimmt. Dann ist da eine Sepia und ein rotes Krebstier (καρίc), auch dieses in der Nähe des Ufers und zwar aufgerichtet, so daß es mit den Scheren über die Fläche herausragt. Ferner gibt es einen weißlichen Fisch, „vielleicht einen Labrax“, und eine feuerfarbene „Salpinx“, die einen zerstiebenden Wasserstrahl in die Luft sendet. — Alle diese Einzelheiten konnten natürlich nicht in die bildliche Rekonstruktion aufgenommen werden.

MONUMENTE. Thalassa findet sich in der späteren Kunst sehr häufig dargestellt. Zwar das ist eine besondere Bildung, wenn die Ἐρυθρὰ θάλαccα im Pariser Psalter beim Untergang des Pharao voller Schrecken davoneilt; mit der Linken schultert sie ein Ruder, die Rechte erhebt sie entsetzt zu dem halb umgewendeten Kopf, der Oberleib ist nackt, der Unterkörper verschwindet im Wasser (Omont, Fac-sim. des min. Taf. 9). Gewöhnlich leistet Thalassa als Naturpersonifikation ruhige Assistenz. Sie lagert am Meere, mit unbekleidetem Oberleib, nur die Beine in ein Gewand geschlagen. Mit der rechten Hand hält sie ein Ruder (Relief Borghese, s. oben Abb. 3), im Haare hat sie wie Okeanos Krebsscheren (auf demselben Monument;



vgl. auch das vorn wie in ein Horn auslaufende Haar der „Tethys" Robert, Sarkophagreliefs III 81); dies oder etwas Ähnliches muß mit κερόεσσα bezeichnet sein. Die Hand ist in staunender oder redender Gebärde erhoben: Robert III 81, Museo Pio-Clement. IV 18. Von Seetieren umspielt, deren sie selbst zwei in den Händen hat, zeigt sie sich auf dem Elfenbeinrelief von Sens (s. Abb. 2).

CHEIMON · OMBROI

109—136. „Der starke Sturm (Cheimon) tanzte auf dem Wasser wie eine Wolke gen Himmel. Er hatte einen Strom auf der Schulter und trug Menschengestalt. Das eine Bein tauchte er noch in die Fluten, das andere streckte er aus und hob es in die Höhe, wo die Regengüsse als Knaben erscheinen, wie sie ein Band herumschlingen. Von ihren Gliedern glitt reichlicher Regen auf die Ackerfelder, trocken, mit nachgemachten Tropfen. (119.) Doch er, der Sturm, schwang seine rauschenden Schwingen und schwamm unaufhaltsam auf hoher Bahn in die Luft, indem er auf lebenzeugenden Schultern den vollen Wasserkrug hob. Gütig erbarmte er sich des dürstenden Flehens der Ackerflur; er streckte die Hand aus und brachte der Erde bräutliches Wasser, indem er das strömende Liebesnaß herabschoß, und er füllte die Hülle der Wolke. Diese zerriß infolge der strotzenden Flut ihr Gewand, und indem sie ihren Leib leerte, sprudelte sie berstend Regenströme hervor. (130.) Und die Erde freute sich der Befruchtung. Zwei Köpfe neugeborner Regengüsse (Ombroi) aber sah ich oben neben dem Flügel des dahineilenden Sturmes, wie sie emporschauten. Und die wassertragende Flügelgestalt ließ nach Brunnenart mit Maß Guß um Guß hervorsprudeln, damit nicht, wenn die Luft unaufhörlich Ströme herabregnete, die Quellen den unerschütterlichen Riegel vorschöben."

110. ἔχων ῥόον wird in V. 121 erklärt. **114./115.** ἅμμα und δεσμός werden die Ombroi am ehesten selber sein, indem sie ihn umgeben (vgl. II 36). δεσμὸν ἔχοντες = ἅμμα βαλόντες. **116.** Im folgenden wird wieder die Unwirklichkeit des Bildes hervorgehoben; vgl. S. 10. **117.** αὐαλέῃσι ließe sich zu ἀρούραις beziehen. Aber für Johannes natürlicher scheint es, wenn man es mit ἐέρσαις zusammennimmt. Dann wird αὐαλέῃσιν ἐέρσαις in ποιητῇ ῥαθάμιγγι wiederholt. **118.** „Lang dauernd", weil das Bild sich nicht ändert. **123.** bezieht sich auf V. 55 zurück. **124.** νύμφιον ist irrtümlich als Adjektiv verwendet, weil eine Stelle wie Nonnos 38, 281, wo νύμφιον substantivisch ist, und zugleich νυμφήιον ὕδωρ vorschwebte; s. die Parallelstellen! **130.** Die Vorstellung von der Vermählung und Befruchtung der Erde wird besonders deutlich in dem Fragment der äschyleischen „Danaiden" ausgesprochen: ἔρως δὲ γαῖαν λαμβάνει γάμου τυχεῖν· ὄμβρος δὲ . . . ἔκυσε γαῖαν. Aber z. B. auch im Pervigilium Veneris 61: *in sinum maritus imber fluxit almae coniugis.* **132.** λοχείης ist unklar. Entweder „sie schauten über den Ort ihrer Geburt empor", oder es könnte auch ähnlich wie ἐκ λ. (I 58) stehen: „gleich nach ihrer Geburt". δοχείου (= καλπίδος 121) wäre verständlicher; doch ist die Änderung nicht zwingend, und Joh. wird eher das Unverständliche gesagt haben. **134./135.** ἐπήτριμα scheint im Gegensatz zu ἀπείρονας zu stehen. **136.** d. h. sich gänzlich erschöpften. πίδακες meint die himmlischen Quellen.



REKONSTRUKTION. Über dem Wasser schwebt der „Sturm“ (Χειμών), eine geflügelte Gestalt. Das eine Bein ist gesenkt, so daß es noch die Wasserfläche berührt, das andere erhebt er, und dieses ist von Kindern umgeben, den „Regengüssen“ (Ὄμβροι), von deren Gliedern der Regen zur Erde strömt. Cheimon trägt auf der Schulter einen Krug, aus dem Wasser zur Erde herabfließt. Er „füllt“ die Wolke, die vor ihm schwebt, woraus nicht unbedingt folgt, daß er seinen Krug in sie entleert. Wohl aber wird seine ausgestreckte Hand auf die strömende Wolke gerichtet sein, während die andere Hand offenbar das Gefäß auf der Schulter festhält. Zwei Köpfe von Ombroi zeigen sich noch über Cheimon neben seinem Flügel, vielleicht in dem Raum zwischen Kopf und Flügel.

MONUMENTE. Cheimon entspricht aufs nächste den Winden am „Turm der Winde“ in Athen, besonders dem Skiron und dem Notos: Stuart Revett, Antiquities Chap. III, Taf. 16 und 19 (danach Abb. 5). Auch sie sind geflügelt und schweben, das eine Bein höher gehoben als das andere; nur daß sie der Raumzwang in eine mehr wagerechte Lage gebracht hat, als für unser Bild vorauszusetzen. Beide haben Wassergefäße in den Händen. Die Kalpis des Cheimon freilich lag wohl höher an der Schulter auf (obgleich darin schon Notos genauer entspricht als Skiron) und wurde nur von einer Hand gehalten, etwa so wie bei der Quellnymphe: Robert, Sarkophagreliefs III 140. Man muß ferner bei der Schilderung des geflügelten Gottes, von dem das Wasser herabrinnt, an das Regenwunder der Marcussäule denken. — Eine Miniatur des Kosmas Indikopleustes (Codex Sinaïticus 1186, IX. Jahrh., abg. Kondakoff, L'art Byzant. II 1) zeigt unter der Beischrift Νεφελη eine schmale Wolke, aus der das Manna herabregnet.



Abb. 5. Relief vom „Turm der Winde“.

Die als Knaben verkörperten Ὄμβροι erinnern an die Καρποί der Ge, ferner an die Πήχεις des Nil in der Schilderung Philostrats (Εἰκόνες I 5) und Lukians (Ῥητόρων διδ. 6) und in der Statue des Braccio nuovo (Helbig, Führer 48, vgl. Plinius N. H. 36, 58).

GEWITTER

137—169. „Blitzschläge sprangen krachend und schossen rauhe, dumpf tönende Geißelhiebe, und scheuchend peitschten sie ihren Wolkenwohnsitz empor. Denn im Innern der sich verdichtenden Wolke springen die Winde umher und schwellen sie auf, indem sie unaufhörlich blasen. Wie sie nun im Ansturm umhergepeitscht, und wie die Höhlung immerfort bedrängt und erschüttert wird, da geht ein dumpfes Krachen von den zerrissenen Wolken. (145.) Hindurch eilt die brausende Donnerstimme sturmtönend zur Geburt; den Blitz, den sie gebiert, den geschwinden, treibt sie unerreichbar vor sich her und indem sie den erscheinenden wieder verbirgt,

bringt sie dichte, zuckende Linien hervor. Aber der Glanz dringt zuerst zum menschlichen Auge, und das Getöse hört man erst hinterdrein, weil das Gesicht tüchtiger ist als das Gehör und die Strahlen des Blicks leicht in den Äther dringen. Und das Gesicht kommt dem Ohre zuvor, weil die gewundene Bahn nur langsam die Stimme empfängt, und der Ton gelangt erst spät ans Ziel, da zuerst die unendliche Luft von ihm erschüttert wird.

(**160.**) Sie selbst rüstete sich, noch schnaubend, mit rasender Kehle, die unverständlich redende Bronte (Donner), Getöse aus lärmendem Munde ausstoßend. Die Hände drehte ihr von hinten ein Engel auf den Rücken, indem er die eilende von ihrem Ansturm zurückhielt und sie mit herangetriebenen Wolken hütet. (**166.**) Und Sterope (Blitz) entsandte Glanz und leuchtete ganz und gar und schoß Licht aus ihren Augen. Und ein anderer Engel eilte und wies der Dahinstürmenden den Weg."

137. Nach Ps.-Aristoteles π. κόϲμου 4 (τὸ δὲ ἀϲτράψαν .... ἐὰν δὲ ἡμιπύρωτον ἧι, ϲφοδρὸν δὲ ἄλλωϲ καὶ ἀθρόον, πρηϲτήρ) und Zenon (bei Diog. Laert. VII 154 πρηϲτῆρα νέφοϲ περιϲχιϲθὲν πυρὶ μετὰ πνεύματοϲ) sind πρηϲτῆρεϲ eigentlich eine Art starken Wetterleuchtens. βροντῆϲ πρηϲτῆρεϲ ist sehr seltsam gesagt. **140.—159.** Theorie des Gewitters, die für das Bild nichts ausgibt. Von den antiken Gewittertheorien (Diels, Doxogr. 367 ff; vgl. Gilbert, Die metereologischen Theorieen des griech. Altert. 619 ff) stimmt am ehesten noch die der Stoa: Χρύϲιπποϲ ἀϲτραπὴν ἔξαψιν νεφῶν ἐκτριβομένων ἢ ῥηγνυμένων ὑπὸ πνεύματοϲ, βροντὴν δὲ εἶναι τὸν τούτων ψόφον· ἅμα δὲ γίνεϲθαι ἐν τῶι ἀέρι βροντήν τε καὶ ἀϲτραπήν, πρότερον δὲ τῆϲ ἀϲτραπῆϲ ἀντιλαμβάνεϲθαι ἡμᾶϲ διὰ τὸ τῆϲ ἀκοῆϲ ὀξυτέραν εἶναι τὴν ὅραϲιν. Ähnlich Zenon bei Diog. Laert. VII 153 f. **141.** ἀήτηϲ — ἄελλα; vgl. zu I 225. Eigentlich „die Winde schwellen ihr Wehen auf". **145.** „Donnerstimme", nicht „Donner", wurde übersetzt, weil das folgende Bild ein Femininum fordert. **146.** θραυομένων wird trotz Nonnos (s. Parallelstellen!) und Chrysipp (s. zu 140!) aufzunehmen sein wegen ῥηγνυμένων 144. Vgl. auch S. 106. **148.** Das Asyndeton ist wohl zu ertragen; s. S. 116. (χάραγμά τε empfiehlt sich wenig und wird durch Nonnos widerlegt.) χαράγματα sind die „Durchbohrungen", die der Blitz an der Wolke vollzieht (Nonnos 2, 194). Zu φαιν. κρυπτ. vgl. Nonnos κρύπτετο καὶ ϲελάγιζε. Man könnte nach Nonnos 4, 268 an χαράϲϲει statt τινάϲϲει denken (vgl. oben V. 97), doch wäre das überflüssige Änderung. Seltsam nur, daß die βροντή Subjekt ist, die also hier, wie in V. 137 βροντῆϲ πρηϲτῆρεϲ, als übergeordneter Begriff das „Gewitter" bezeichnen mag. **149 ff.** Vgl. außer Chrysipp (zu V. 140) noch Heraklit fr. 101ᵃ; Aristoteles Meteor. II 9, 367ᵇ 7. **163.** Sie dreht ihr die Hände von hinten also auch nach hinten und bindet sie vermutlich. Vgl. Lysias I 27 περιέϲτρεψα δ' αὐτοῦ τὼ χεῖρε, wofür § 25 gesagt war περιαγαγὼν εἰϲ τοὔπιϲθεν καὶ δήϲαϲ.

REKONSTRUKTION. In dieser Partie ist schwierig festzustellen, was eigentlich dargestellt war. Der Anfang (137—139) bleibe zunächst fort. Es folgt eine umfangreiche, physikalische Auseinandersetzung über das Wesen des Gewitters (140—159). Dann muß die Beschreibung einsetzen. Der Donner brüllt, „rüstet sich mit wahnwitziger Kehle", „speit Getöse aus lärmender Kehle". Das kann alles Fiktion sein, obgleich nicht einzusehen wäre, worauf sie beruhe. Aber von hinten dreht, d. h. wohl dreht



auf den Rücken und vermutlich fesselt, ein „Engel" die Hände — wessen? Nun eben der Bronte. Daraus folgt, daß sie eine Person ist, daß sie also ganz wirklich den Mund zum Schreien öffnet. Die Flügelgestalt hält sie von hinten und hindert sie am Vorwärtsstürmen. Der Donner gehört seinem Wesen nach an oder in die Wolke. Hinein scheint ihn V. 165 zu verweisen.

Von dem Blitz wird gesagt, daß er glänzt und gerötet ist und ein Leuchten aus den Augen sendet; ein zweiter „Engel" weist ihm die Bahn. Der Parallelismus mit der Bronte-Gruppe ergibt unbedingt, daß auch die Astrape in menschlicher Form wirklich gebildet war. Wir haben also die Bronte von einer Flügelgestalt zurückgehalten und die Astrape von einer gleichartigen Flügelgestalt auf den Weg geführt, was minder anschaulich ist. Die Deutung des Johannes scheint in diesem Falle wirklich recht zu behalten, wenn sie in den beiden Gruppen einen Ausdruck für die Tatsache sieht, daß das Auge vom Blitz früher getroffen wird als das Ohr vom Donner.

Neben den Personifikationen mögen auch die eigentlichen Gewittererscheinungen dargestellt gewesen sein, und darauf könnten die Anfangsworte dieser Partie (137—139) deuten: die βροντῆς πρηστῆρες sprangen brüllend und trieben die Wolke empor. Also sieht man, wie es scheint, Blitze zucken an derselben Wolke, die eben Cheimon „füllte" (126).

MONUMENTE. Apelles *„pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua fulguraque, Bronten, Astrapen; Ceraunobolian appellant"* (Plin. N. H. XXXV 96), also ein Bild, das nicht nur die Gewittererscheinung, sondern auch die Personifikationen vorführte. Ähnlich wurden in dem Semelebild des älteren Philostrat (I 14; vgl. Welcker z. d. St.) in einer Gewitterwolke „Bronte in rauher Gestalt und Astrape Feuer aus den Augen sprühend" über der eigentlichen Scene sichtbar. Auf dem Borgheseschen Phaëthonrelief (Abb. 3) stürzt, den Kopf senkrecht nach unten, ein Knabe aus der Luft herab, mit einem gedrehten Blitz in der rechten Hand. Man wird ihn etwa Πρηστήρ nennen und ihn den Personifikationen unseres Bildes wenigstens im Wesen an die Seite stellen, wenn er auch für eine genaue Rekonstruktion nicht viel hergibt. — Für die allgemeine Vorstellung, daß ein Engel die Naturerscheinung lenkt, darf wohl als Analogon ein Bild des vatikanischen Kosmas angeführt werden (Vat. gr. 699 fol. 115^b, abg. Arch. della soc. Romana di storia patria XXIX 483 Fig. 12): Am Himmel schwebt zweimal ein Engel der mit ausgestreckter Hand die Sonnenscheibe vor sich herschiebt, das eine Mal mit der Beischrift ΗΛΙΟϹ ΑΝΑΤΕΛΛΩΝ, das andere mit ΗΛΙΟϹ ΔΥΝΩΝ bezeichnet.

IRIS

170—202. „Etwas anderes Staunenswertes sah ich und Phoibos schwur(?) es zu singen, indem er als Wegführerin in der Hand trug die Dichtung Homers: In die Mitte tritt Iris mit gebogener Gestalt, und sie läßt die Flechten, welche Regenströme andeuten, auf die Schultern herabfallen. Mit den Blicken siegelte(?) sie den schauenden Kreis des Auges, mit den Händen breitete sie den rosenfarbenen Bogen ihres Gürteltuches aus und mischte weiß mit gelb und tat schwarz zu rot und verklärte ihr

Haupt. Von den Strahlen des Helios zog sie ihn und führte ihn zur Flut des Meeres. (180.) Aber der Ursprung des rosigen Kreises lag bei der Sonne, weil der feurige Hyperion seinen rötlichen Glanz auf die feuchte Wolke färbt und das Gewölk formt. Und wenn mit forschendem Blick das menschliche Auge die Luft durcheilt, erblickt es den Helios als den Umgürter des Spiegels, und wie ein Spiegel hält die Wolke das Licht fest. Wenn er mit dem Gespann ganz im Osten steht, dann erscheint Iris mit einem Halbkreis. Aber je mehr er auf seinem Wagen am Himmelsgewölbe emporfährt, um so mehr verkleinert er das sich wieder lösende Gewebe ihres Gürtels. Und wenn er seinen Strahl zur Mittagshöhe erhebt, so vernichtet er den Gürtel ganz und gar, und dann erscheint überhaupt nicht mehr der Kreis der vorher ausgeprägten. (194.) Nachdem er aber mit heißen Zügeln und feuriger Peitsche die Mitte des Tages erreicht hat, wächst allmählich wieder, je weiter er seine Rosse lenkend nach Westen kommt, Iris im Osten, indem sie den vielfarbenen Bogen ins Gewölk erhöht. Und wenn er zum westlichen Ende den Wagen treibt und das dunkle Ziel des Westens erblickt, bringt er der Mutter Anatole den Gürtel als Sohnesdank, und macht den Regenbogen zum Halbkreis."

170. ὤμοϲε klingt recht verkehrt, und man möchte etwas wie „veranlaßte" (ὤπαϲε, ἤλαϲε); vgl. I 9. Aber der folgende Vers im Verein mit den Parallelstellen könnte doch eher für das Überlieferte sprechen. 172. Daß der Körper gekrümmt sei, ist sehr unwahrscheinlich, und gemeint ist wohl der nachher geschilderte Bogen. 175. Heißt ϲφρήγιζε: sie richtete das Auge fest auf einen Punkt? Denn daß sie mit den Lidern die Augen schloß, wäre wohl sprachlich denkbar, kann aber doch sachlich kaum gemeint sein. Und βλεφάροιϲ ὀπωπῆϲ zusammenzunehmen, δίϲκον aber auf die Sonne zu beziehen, widerrät θεήτορα und noch mehr die Wortstellung. 177. Die Farbenskala ist die altertümliche der vier Grundfarben, die bei Empedokles (Diels, Vorsokr.[2] I 172, 24) und Demokrit (I 377, 25) vorkommt. 178. φαίδρυνεν, weil der Bogen über den Kopf geschwungen ist. 180./181. Man könnte, wenn man πέλεν statt πόλον annimmt, verstehen: ἡ τοῦ κύκλου γονὴ καὶ ἐντεῦθεν τουτέϲτιν ἐκ τοῦ πόντου ἐγένετο καὶ ἐγένετο ἐκ τοῦ ἡλίου. Aber 1) wird man ἔνθεν am liebsten relativ, jedenfalls nicht so scharf demonstrativ fassen (vgl. I 154); 2) kann die γονή eigentlich nur éine sein; 3) wird wirklich in der nun folgenden Erklärung (ἐπεὶ . . .) nur die ἐξ ἡλίου γονή berücksichtigt. Also vielleicht ἡ τοῦ κύκλου γονή, ἔνθεν κατὰ φύϲιν γίγνεται, ἐνθένδε καὶ ἐν τῆι γραφῆι ἦν, τουτέϲτιν ἐκ τοῦ ἡλίου. Jedenfalls wird sich πόλον nicht erklären lassen, und auch πόλου wäre in jeder Hinsicht unglaublich. 183. Als Subjekt zu κύκλωι schwebt zunächst ὄμμα vor, nicht ὄμματοϲ ἀκτίϲ. 185. Der Spiegel ist, wie gleich erklärt wird, die Wolke. Wenn er den Helios wirklich ζωϲτῆρα κατόπτρου genannt hat, was schon um des Versschlusses ζωϲτῆρα κεραίηϲ II 63 wahrscheinlicher ist als meine frühere Vermutung ἴδεν φωϲτῆρα (die auch metrisch bedenklich ist), so hat er sich wohl gedacht, daß ὁ Ἥλιοϲ τὸ κάτοπτρον ζώννυϲι. 195. ἕλκων gehört „zeugmatisch" auch zu ἱμάϲθλην. 201. Der Bogen erscheint im Osten, wenn die Sonne im Westen steht.

REKONSTRUKTION. Iris steht da, das lange Haar fällt auf ihre Schultern herab, sie blickt auf die Sonnenscheibe, mit den Händen hält sie



über dem Kopf ihren Bogen, in dem alle Farben gemischt sind. Er reicht von der Sonne bis ins Meer. Die Sonne ist die am Anfang von Teil I beschriebene Scheibe, das Meer bezeichnet Thalassa mit ihrer Umgebung (II 60ff). Besonders fällt dabei die große Ausdehnung dieses Bogens auf. Doch scheint die Deutung einwandfrei.

MONUMENTE. Den Regenbogen kennt schon die spätere Vasenmalerei auf Darstellungen von Alkmenes Verbrennung (Journ. Hell. Studies XI Taf. 6/7; Annali d. Inst. 1872 Taf. A; Helbig, Untersuchungen 212), dann begegnet er auf einem herkulanischen Gemälde (Helbig, Verzeichnis Nr. 113, Untersuchungen 215). Wenn Iris in Person auftritt, ist sie nicht mit dem Regenbogen verbunden. — Von fern vergleichbar ist der Typus des Uranos mit seinem aufgespannten Gewande. (S. oben S. 169.)

PHOSPHOROS

203—207. „Und der Vorläufer des Helios, der Vorbote der Morgenröte, der Morgenstern, ging auf, hold scheinend. Eine brennende Fackel trug er in der Hand, der Sonne zu, und hatte bei sich den frühen Morgen. Er verhüllte die Glieder mit dem Mantel und hatte oben einen weißleuchtenden Stern auf seinem Haupte."

REKONSTRUKTION. Ein Knabe oder Jüngling, emporschwebend. Er führt in der Hand eine Fackel und trägt einen Stern auf dem Haupte. Bekleidet ist er mit einem Mantel. Wenn Johannes ἀνεχλαίνωϲε δὲ γυῖα in dem Sinne gebraucht hat, den es eigentlich haben muß, so verhüllt der Mantel die Glieder des Phosphoros. Schwerlich wickelt das Gewand den Körper ganz ein, sondern es wird flatternd um den Leib schlagen. (Ich habe ehedem erwogen, ob nicht der Körper enthüllt, statt verhüllt gewesen sei, so daß Johannes den Ausdruck des Nonnos ἀνεχλαίνωϲε in einer sprachlich höchst bedenklichen Weise mißverstanden hätte. Aber nichts zwingt, ihm das zuzumuten.)

MONUMENTE. Das Relieffragment, das vorhin den Hesperos vergegenwärtigte (S. 179 Fig. 1) zeigt auch den Phosphoros im wesentlichen unserem Bilde entsprechend: er steigt empor, die Fackel in den Händen, den Stern über der Stirn. Aber der Mantel flattert hinter ihm drein, ohne ihn zu verhüllen.

DER VOGEL PHÖNIX

208—226. „Es ist da ein weiser Vogel seit unendlichen Jahren, der uralte Phönix, in stetem Umlauf begriffen, der schnelle Vogel des Helios, dem die Ewigkeit ein dauerndes Ausmaß der Jugend verschafft hat. Froh hebt er sich, trotz seiner hohen Jahre, in die Luft. Und nachdem er des langen Lebens überdrüssig geworden ist, füllt er sich den Leib mit wohlriechenden Kräutern, dem morgendlichen Sonnenball schwingt er sich flügelschlagend entgegen, und indem er darauf paßt, der Flamme feurigen Schwung sich zu rauben, eilt er selbst freiwillig in sein Todesgeschick, er verwandelt im Feuer seinen Leib zu Asche und sinkt in süßen Tod. (220.) Dann empfängt der weise Vogel eine neue Jugend und erscheint in verjüngter Gestalt aus der zerschwindenden Asche. Ein Symbol ist dies



für den Kreislauf des Helios, weil die Zeit die entschwundenen Jahre selbst geboren hat und sich, alt geworden, wieder verjüngt. In stets anderer Erscheinung wird sie von der Sonne neu geboren und wandert immer mit ihr zusammen."

209. περίμετρος ὁδεύων, weil der Phönix ein Symbol der Zeit ist; vgl. 222 und I 139. 212. ἀνηιώρησε τὸ τῶι γήραι τῶι τὰ γόνατα βαρύνοντι βιασθὲν σῶμα. 213. ἡνιόχευσε κόρον ἐξ ἐτῶν δολιχοδρόμον, τουτέστι διήγαγε βίον πολυετῆ ὥστε κόρον λαβεῖν τοῦ ζῆν. Vgl. Lactantius, De Phoenice 60 *si reddiderint tempora longa gravem,* Claudian, De Phoenice 25 *emeritos artus fecunda morte reformat.* Für κόρος zieht Maas Nonnos 39, 242 herbei: ξανθὸν ἐρευγομένη κόρον αἵματος, wo man auch ohne Not geändert hat. 218. αὐτάγρετον liegt sehr nahe neben ἑκών, obgleich sich der Nominativ und die aktive Bedeutung stützen ließe durch Oppian, Hal. V 588: χεῖρας ἐς ἰχθυβόλων αὐτάγρετος ἀντήσασα. 222. περίδρομον gehört dem Sinne nach zu Ἡελίου; s. S. 116.

REKONSTRUKTION. Johannes erzählt fast nur die Fabel und deutet sie in seiner Weise. Beschreibung fehlt an dieser Stelle völlig. Es war eben nichts weiter als ein Vogel mit der Beischrift.

MONUMENTE. Der Phönix begegnet in den Miniaturen des Physiologus: Strzygowski, Bilderkreis des griech. Phys. Taf. IV. Doch ist daraus für unser Bild nichts zu gewinnen.

DIE EUPHORIAI

227—238. „Und zwei sind von Staunen erfüllt, die wie reiseliebende(?) Frauen aussehen, Mädchen der fruchtbarkeitspendenden Demeter, und sie erquicken das Herz. Jener Mann kühnen Wollens, der sie mit mutiger Rohrfeder gezeichnet hat, hat ihnen die Benennung Euphoriai beigeschrieben. Ihre majestätische Gestalt ließen die Kleider ahnen. Die eine hielt die Hände .... mit bedeutungsvoller Bewegung, neigte schräg das vom Gewande schwarz beschattete Haupt und sah mit staunendem Herzen das Himmelslicht. (236.) Die andre aber sendet ihr Auge als Boten zum Lichte, während sie mit ihrem Mantel das leuchtende Rund ihres Gesichtes rötet und die Finger der rechten Hand ausbreitet."

227. φιλέμποροι ist nicht recht verständlich, doch eher „reiseliebend" als „handelliebend" zu deuten. Weder die Nonnosparallelen noch das Beiwort κερδέμπορος, das Hermes im orphischen Hymnus 28, 6 trägt, scheinen weiterzuführen. 228. ἀπήμονες empfiehlt sich, ohne doch gewiß zu sein. Denkbar wäre auch πουλυφόροι; da man aber πολυφόρος γῆ sagt, so gehört dieses Beiwort zu Demeter. 231. Der Name Εὐφορίαι begegnet sonst nirgends. Als Horen zählt Hygin c. 183 auch diese drei auf: Pherusa, Euporie, Orthosie; doch ist die mittlere wohl eher Εὐπορία als Εὐφορία. Über Εὐπορία spricht Usener, Götternamen 369, und stellt sie ihrem Wesen nach der Εὐετηρία an die Seite, die am Isthmus neben Kore verehrt wird. Im Demeterbezirk zu Pergamon hat sich ein Altar mit der Weihinschrift Καλλιγόνηι καὶ Εὐετηρίαι gefunden (Arch. Anz. 1911, 153), von denen die erste offenbar mit der gleichfalls dem Demeterkreise angehörenden Kalli-



geneia (Usener 122f) identisch ist. Καρποφόρος ist ein bekannter Beiname der Demeter, der wieder an die Hore Καρπώ erinnert. Zu dieser Sippe gehören auch die Euphoriai. 233. παρηΐσι ist dem überlieferten παρίησι so nahe, daß man es ungern aufgibt, wenn man es einmal gefunden hat (an derselben Versstelle: Nonn. 18, 343), und παρ' οὔασι wie παρ' ὄμμασι ist viel unwahrscheinlicher. Aber freilich verzichtet man schwer auf die Präposition παρά, und auch der Plural ist nicht ganz unbedenklich. Der bloße Dativ würde sich erklären, wenn man zu ἔχουσα eine Präposition ἐπί oder παρά hinzudenkt (s. S. 116). Stützt sie die Wange in die Hand? oder hält sie das Kopftuch an die Wange?

REKONSTRUKTION. Die Beischrift Εὐφορίαι tragen zwei in Gewänder gehüllte, majestätische Frauengestalten. Sie werden als φιλέμποροι bezeichnet, was keine klare Vorstellung gibt, und verraten schon in ihrem Äußeren (etwa durch Kornähren oder Füllhorn) eine Zugehörigkeit zu Demeter. Die eine hat den schwarzen Mantel über den Kopf gezogen, oder er bläht sich über ihr, so daß er das Gesicht verdunkelt. Sie neigt den Kopf und hält die Hände (oder die Hand) — wohin? An die Wange, wenn παρηΐσι (233) richtig vermutet wurde. Mit bezeichnender Gebärde; was die Gebärde bezeichnet, könnte man vielleicht aus der folgenden Bemerkung entnehmen, wonach sie „mit staunendem Herzen" zum Licht des Olymps d. h. zur Sonne blickt. Also ließe sich an den bekannten Gestus des Staunens denken. Dazu würde freilich παρίησι nicht passen. Die andere blickt gleichfalls dorthin, ihr Mantel, der wie bei der Schwester angeordnet ist, wirft seinen roten Schein auf ihr Gesicht. Die rechte Hand streckt sie aus, wohl mit ähnlicher Bewegung, wie sie für die andre als möglich angenommen wurde.

ORTHROS

239—240. „Ferner erhob sich in geschwindem Antrieb Orthros (der Morgen), indem er den süßen Schlaf der Nacht von seinem Bette scheuchte."

REKONSTRUKTION. Nur daß er sich in schneller Bewegung emporschwingt, wird gesagt, über sein Aussehen gar nichts.

MONUMENTE. Dennoch können wir uns dank der Monumente eine Vorstellung von seiner Gestalt machen. Er findet sich nämlich mit der Namensbeischrift in byzantinischen Miniaturen (vgl. Strzygowski, Bilderkreis des Physiologus 72ff). Am wichtigsten ist ein Blatt des Pariser Psalters (Cod. Par. Gr. 139; Omont, Fac-similés des min. Taf. 13, unsere Abb. 6), das den Jesaias zwischen Νυξ und Ορθρος zeigt. Dieser ist ein Knabe, in eine Art Exomis gekleidet, der eine Fackel schultert und zu dem Propheten aufblickt. Verwandt ist das Jesaiasblatt im Codex Vaticanus 755. Schließlich findet sich eine ähnliche Figur im Physiologus, dem Tage voranschreitend (Strzygowski a. O. Taf. 1). — Auch an die Figur, die auf einem Medaillon des Constantinsbogens über dem Sonnenwagen fliegt mit erhobener Fackel und geblähtem Gewande, läßt sich erinnern, wiewohl man sie ebensogut als Phosphoros bezeichnen kann. Es ist wenig Unterschied zwischen diesen Gestalten.



ANATOLE

241—244. „Und des reinen Feuers Ernährerin, Anatole (Morgenaufgang), zeigt emporspringend des Lichtes fernhintreffende Kraft, indem sie die Fackel hebt, und in weißem Gewande stürmt sie auf die Bahn des Tages."

241. πυρὸϲ τουτέϲτιν ἡλίου. 242. Die personifizierte Anatole ist unter den zehn Horen, die die *alii auctores* bei Hygin c. 183 zählten.



Abb. 6. Miniatur des Pariser Psalters.

243. βαλοῦϲα = περιβαλοῦϲα, s. S. 116. εἵματα φαιδρὰ βαλοῦϲα = λευκοχιτών.

REKONSTRUKTION. Eine weißgekleidete Frauengestalt, die eine Fackel hebt, eilt „in die Bahn des Tages", also in dieselbe Richtung wie Phosphoros und Orthros.

MONUMENTE. Man wird hier an die Figur denken dürfen, die im Smyrnaer Oktateuch der Nacht gegenübergestellt ist; Strzygowski a. O. Taf. 32 (dieselbe Figur begegnet im Vat. Gr. 746 und ist dort mit Ἡμέρα bezeichnet a. O. S. 73): eine Gestalt in kurzem Gewande mit erhobener Fackel, den Schleier bandartig über den Kopf gebauscht.

NYX

245—252. „Die schwarzverschleierte Nacht zog die Dunkelheit mit, indem sie sich niederduckte, und in die Erde unten geht sie ein, in das Dunkel, den düsterfarbenen Chiton emporgeschürzt. Und während sie sich furchtsam vor dem Licht des Tages hütet, wird sie getroffen und verfolgt von dem Funken. Eben streckt sie den linken Arm aus, und von der andern Hand reckt sie einen Finger empor und schaut dabei auf den sich ergießenden Strahl, damit sie sich beschatte gegen den glänzenden Schein."

245. μελαγκρήδεμνος kann allgemeines Epitheton sein, ohne besondere Beziehung auf das Bild. 252. ἀντίσκιος verwendet er etwa im Sinne von „sich beschattend gegen", während bei Nonnos (ζόφον ἀντίσκιον ἠοῦς) die Rückbeziehung fehlt. Daß δάκτυλος Subjekt zu ἀντίσκιος ἔσσεται wäre, ist weder grammatisch noch sachlich zu glauben.

REKONSTRUKTION. Nyx trägt ein dunkles, aufgeschürztes Gewand und flieht vor dem Licht abwärts. Sie hebt den linken Arm und einen Finger der rechten Hand und blickt ängstlich nach der Sonne. Mithin ergibt sich, daß sie in ihrer Richtung den vorher geschilderten Figuren entgegengesetzt ist: sie strebt hinab, während die andern sich emporschwingen, und sie entfernt sich von dem Licht, dem die andern doch zustreben. Wenn sie trotzdem „auf den sich ergießenden Strahl schaut", so folgt, daß sie sich umblickt; und man spürt, wie in diesem Umblicken die Angst am ausdrucksvollsten wiedergegeben werden kann. Was die Haltung des linken Arms und der rechten Hand bedeute, ist nicht ganz sicher zu sagen. Am wahrscheinlichsten ist es, daß der linke Arm in einer Gebärde des Schreckens gehoben wird, und daß die rechte Hand diese Gebärde mit einer Reflexbewegung begleitet.

MONUMENTE. Die Nyx, die man auf rotfigurigen Vasen erkennen will (Robert, Hermes XIX, 1884, 467; vgl. Roschers Lex. d. Mythol. III 575), eine Flügelfigur mit dem Viergespann, kommt hier nicht in Frage. Wichtig sind die Miniaturen. Im „serbischen Psalter" (hrsg. von Jagić und Strzygowski, Denkschriften der Wiener Akademie LII, 1906) wird Psalm 150 V. 6 „jeder Odem lobet den Herrn" von einer Miniatur begleitet (Taf. XLV 105 und auf dem farbigen Titelbild), die in der Mitte oben den Herrn zeigt, darunter eine Reihe Anbetender, rechts und links von den aufrecht stehenden Gestalten der Nacht und des Tages eingeschlossen. Beide haben (serbische) Namensbeischrift. Hemera ist eine Frau in hellblauem Untergewande und rotem Mantel, der die rechte Brust frei läßt; sie blickt empor und hält einen langen goldenen Stab mit roter Flamme geschultert. Die Nyx ist schwarz in schwarzer Kleidung mit abwärts geneigtem Haupt und gesenkter Fackel. (Vgl. Strzygowski im Text S. 95f.) — Sitzend wohnt



die (freilich nicht bei Namen genannte) „Nacht" mit bogenförmig wehendem Schleier der Scene des Auszugs aus Ägypten bei im Oktateuch von Smyrna: Cod. Gr. et Lat. phototyp. dep. XIII Suppl. VI, Taf. 58 Nr. 176. — Am stärksten jedoch interessiert hier die Nyx auf dem schon herangezogenen Blatt des Pariser Psalters (Abb. 6), das auch den Orthros gab. Sie wendet sich von der Scene ab, blickt aber zurück. Über ihrem Haupte weht ein Schleier, den sie mit der rechten Hand hält, während die linke eine Fackel auf den Boden senkt. Das ist also im wesentlichen die Haltung, wie die Interpretation sie für unser Bild ergibt. Nur Schleier und Fackel werden von Johannes nicht erwähnt; die Fackel ist ausgeschlossen durch die Haltung der Hände, nicht aber der Schleier, der auf dem Bilde so oft vorkommt, daß er wohl übergangen werden durfte. Für ihn ließe sich auch μελαγκρήδεμνος (245) geltend machen, was freilich nicht zwingt (vgl. zu 245), und man könnte meinen, daß Nyx mit ebendiesem Schleier oder Mantel den Schatten gegen die Lichtstrahlen schaffen will, wovon 251/252 die Rede ist. Ferner verdient Beachtung, daß auch der Oktateuch dieses Motiv bietet und ebenso die Halbfigur der Nyx an der Trajanssäule (abg. in Roschers Lex. d. Myth. III 575). Danach ist unsere Rekonstruktion gemacht worden. Dennoch ist mir sehr unsicher, ob sie richtig ist: die Haltung der Hände, wie sie Johannes beschreibt, weist nicht eben nach dieser Richtung und kann nur zur Not mit einem wehenden Schleier vereinigt werden.

DIE VIER HOREN

253—313. „Indem der Sonnengott die gestirnte, zwölfteilige Straße zieht und von einem zum andern ⟨Sternbild⟩ den Wagen lenkt, ändert er das Klima und mischt ⟨aus seinen Bestandteilen⟩ das Jahr, und er nennt ⟨den Weg⟩ Wendeweg, da die Jahreszeiten sich ändern, während er auf dem geneigten Tierkreis wandert von Haus zu Haus, und während er den wechselnden Kreis der vier Pfade vollendet.

(259.) Und den Sinn auf das Werk richtend, bildete der Maler an einer Stelle nahe beisammen die vier mutterlosen, rosenwangigen Töchter des Helios. Sie sitzen nebeneinander und schauen auf den andern Herrscher, den glänzenden Nachbarn des Kosmos, und richten alle ihre leuchtenden Blicke dorthin, die Beschauerinnen der Weltharmonie. Denn in Wahrheit ist der Himmel die Welt, der in unaufhörlicher Bewegung umläuft. Indem er des unabänderlichen Joches der Harmonie waltet, trägt er alles eingeschlossen in sich und umgibt mit seinen Kreisen die ganze Natur. — Vor allen andern aber erkannte ich die blühende Frühlingsjungfrau, die taufrische, die der Aphrodite verdankt wird. Sie hat aus den Gärten der Chariten den Blumenschmuck des Rosenstocks gepflückt und hat ihre Schönheit beglänzt mit der Rosen duftender Blüte und hat ihre Flechten damit bekränzt, und den weißen Hals rötet ein umgewundenes Halsband, besteckt mit glänzendem Schmuck. (278.) Im Herzen schwärmend, den Bausch des Kleides mit Blüten gefüllt, sang die Frühlingshore ein süßes Lied der Aphrodite zu Liebe und verband Schönheit mit ihrer Gestalt. Von silbernem Metall trägt sie eine Schüssel in der Hand, die sie mit den Blüten Kytheres gefüllt hat.



(283.) Auch das ernste Auge der Herbsteshore sah ich, die Nacht und Tag ins Gleichgewicht bringt. Sie schwächt das Licht und ist als einzige eine Freundin des Abends, da sie Freude hat an der Nacht unsicherem Zügel. Und mit neidischer Geißel mindert die Führerin der Finsternis die Sonne, und sie verdirbt das Laub der Bäume, und kahl macht sie das beblätterte Gebüsch durch den blätterstreuenden Wirbelwind. Und gegen das Menschengeschlecht facht sie die krankheitbringenden Winde an. In dem ausgebreiteten Gewande hat sie noch einen kleinen Überrest der entschwindenden Herbstfrucht.

(297.) Dann ist nahe dabei gebildet aufjauchzend die Hore des Sommers, das Gesicht von heftiger Sonne verbrannt, das dünn zitternde Gewand umschnürt, die kornfruchtbringende Erntegöttin. Der dunkelgebrannten rannen Schweißtropfen von der Stirn, und sie empfing den heißen Hauch. Das Haupt ist von einem Hute bedeckt. Sie trägt Ähren und eine Sichel, die lebenzeugende, und umgegürtet führt sie die bunte Schicksalsschlange (?), den Wanderer auf dem Erdboden.

(306.) Eine andre ist da, die die Feuchte liebt, bedeckt mit Reif, Kälte aushauchend aus ihrem Hagelkleide. Mit einem grünen Mantel verhüllt sie schauernd ihre Gestalt, die dunkle Winterhore, und aus dem Kruge sprudelt sie des Regens kaltes, tropfenreiches Wasser. Ihre Gestalt neigte die feuchte Hore zurück, sie wandte die bereiften Augen ihres Antlitzes und schaute die Majestät des in Person erscheinenden Kosmos."

256. Zu τροπικήν paßt weder Ὥρην noch φύσιν, sondern ἄτραπον (Boll). 257. οἶκος ist astrologischer Terminus für die Sternbilder des Tierkreises. 258. Die vier Pfade sind die Strecken des Sonnenkreises, die den vier Jahreszeiten entsprechen. Die Verse 253—258 geben eine Art Prolog für die nun folgende Darstellung der Horen. 259. Zu ἰθύσσων vgl. S. 112. 260./261. Die Horen sind bei Nonnos ἀμφίπολοι Φαέθοντος (2, 176), δμωίδες Ἠελίοιο (2, 271), hingegen θυγατέρες λυκάβαντος oder Χρόνοιο (7, 16; 12, 15). Als Töchter des Helios (und der Selene) gelten sie bei Quintus X 337, und an unserer Stelle legt der Gegensatz zu ἀμήτορας es nahe, Ἠελίοιο κούρας so zu deuten. 262./263. ἄλλον wohl im Gegensatz zu Helios. γείτονα κόσμου versteht man nicht, wohl aber Κόσμου. Das Folgende zeigt, daß Aither (314 ff) gemeint ist. — ἄλλος wird auch sonst unklar gebraucht, z. B. I 138. 360. 267. In diesem Vers wird der Begriff ἀεικίνητος ὁδεύων variiert. ἀναγκαίης hängt nicht von νωμήτορα ab, denn νωμήτορι κύκλωι allein steht I 21, sondern von κύκλωι. πυκνόν könnte den festen Kreis bedeuten, ist aber wohl zu ἑλίσσων zu ziehn. Denn adverbial steht πυκνόν auch II 125 und πυκνά I 52, II 143 (gegen 148). Auch entspricht πυκνὸν ἑλίσσων dem ἀεικίνητος ὁδεύων in 266. 272. Wegen Aphrodite vgl. II 5 und Anm. z. d. St. 274. χελιδόνιος, was zum Frühling gehört. Nonnos 38, 272 heißt so die Hore des Frühlings. 277. Daß sie auch um den Hals Rosen hat, ist wahrscheinlich (s. unten!). Die Rosen sitzen dann so im Kranze, wie bei Homer (Α 246, Λ 633) die Nägel auf dem Scepter oder Becher (ἥλοισι πεπαρμένον). 283. Ζυγίη weil sie mit dem Ζυγός (286) zu tun hat, ausgeführt in V. 284 und in den inhaltlich dasselbe besagenden Versen 285 und 286. 286. Sie dehnt die Nacht, gegenüber den langen Sommertagen (daher sie auch φιλέσπερος ist, 287), bis die Nacht ins

Gleichgewicht mit dem Tage kommt. **293./294.** Es ist der *autumnus gravis, Libitinae questus acerbae* (Hor. sat. II 6, 19). **303.** Gemeint ist etwa: auf ihr beruht, als der Früchtespenderin, die Hoffnung dauernden und immer wiederkehrenden Lebens. Zu ἀνάγκη vgl. I 60 παλίμπορος ἤθὰς ἀνάγκη. **305.** μόρου verstehe ich nicht. Es kann doch wohl kaum die Schlange als symbolisches Tier bezeichnen wie II 25f. Maas vermutet μόρωι: den durch sein Los (I Mos. 3, 14) an die Erde gebundenen Wanderer. (δέρηι ist jedenfalls eine verfehlte Änderung.) **307.** Der χιτών wird dem πέπλος (308) nicht wie Unterkleid dem Mantel gegenübergestellt sein, da die beiden Wörter auch I 84, 85, 87 und II 232, 234 gleichbedeutend gebraucht werden. Mithin kann χαλαζήεντι nicht auf die Farbe gehn; denn das Gewand war grün. **308.** Die Farbbezeichnung ist für ein Gemälde angemessen, χλιεροῖς (Graefe) eine Verschlechterung. **313.** παντοφυές: Man könnte „alles erzeugend“ deuten und dieselbe Bedeutung in dem orphischen Panhymnus XI 10 παντοφυής, γενέτωρ πάντων, πολυώνυμε δαῖμον ansetzen. Aber die Komposita auf -φυής gaben sonst die Natur oder Art eines Gegenstandes (εὐφυής, ἀλλοφυής, κακοφυής); danach hier „allgestaltig“; d. h. unendlich und unendlicher Formen fähig, wie πουλυφανής II 322. παντοφυής: παντόμορφος (prooem. I 13) = εὐφυής: εὔμορφος.

REKONSTRUKTION. Die vier Horen sitzen nahe beieinander und blicken auf den Aither (der erst später beschrieben werden wird) d. h. nach der Mitte.

1. Die Hore des Frühlings. Sie trägt einen Kranz von Rosen im Haar, ihren weißen Hals färbt ein Halsband rot, besteckt (πεπαρμένος) mit rot(?) leuchtendem (αἴθοπι) Schmuck. Da das Halsband „rötet“, so muß es selbst rot sein, worauf vielleicht auch αἴθοπι weist, und wahrscheinlicher besteht es selbst aus Rosen, als daß ein neuer Halsschmuck eingeführt würde. Der Überschlag ihres Kleides ist mit Frühlingsblüten gefüllt, ebenso die Silberschüssel, die sie in der Hand trägt.

2. Die Hore des Herbstes breitet ihr Gewand aus, in dem einige Früchte liegen.

3. Die Hore des Sommers hat ein sonnenverbranntes Gesicht und ein dünnes Gewand. Auf ihrem Haupte sitzt ein Hut (πῖλος), sie führt eine Sichel und Ähren und trägt umgegürtet eine Schlange.

4. Die Hore des Winters hüllt sich in ein grünes Gewand, aus einem Kruge läßt sie Wasser fließen. Sie neigt ihre Gestalt zurück, wendet ihr Auge, also ihr Haupt, und schaut zum Kosmos. Mithin muß ihre Gestalt, da sie das Haupt wenden muß, abgekehrt von der Mitte sitzen, wohl im Gegensatz zu den drei Schwestern.

MONUMENTE. Eine Übersicht findet man in Roschers Lex. d. Myth. I 2723ff. — Die vier Horen, jede mit den für sie charakteristischen Früchten, gingen im Festzuge des Philadelphos (Athen. V 198[b]) und waren mithin gewiß auch der alexandrinisch-hellenistischen Kunst geläufig. In römischer Zeit finden wir sie oft dargestellt, so auf Sarkophagen, Campanareliefs und geschnittenen Steinen, aber im Gegensatz zu unserem Bilde, wie es scheint, nicht sitzend. Die Attribute stimmen teilweis zu dem gazäischen Bilde. So pflegt die Hore des Frühlings Blüten in dem Überschlag des Gewandes zu tragen, die des Sommers Ähren und Mohn, die des Herbstes eine Frucht-



schüssel (Campanarelief abg. bei Roscher a. O. 2735, geschnittene Steine: Furtwängler, Gemmen XXXVI 21 und 25). Am Septimiusbogen, in dessen Zwickeln die Jahreszeiten als geflügelte Jünglinge dargestellt sind, führt der Sommer eine Sichel und Ähren.

AITHER · KOSMOS · PHYSIS

314—343. „Mit Feuer gewaffnet, schwang sich der unendliche Aither empor; über die Schultern erhob er seine hochgeschwungenen Flügel, indem er sie aneinanderschloß, und das Schläfenhaar hatte der feurige umkränzt. Einen anderen Kranz hob er mit den Händen über den Kosmos, um des unerschütterlichen Lebens Natur und Herrn verherrlichend mit dem Kranze glänzender die Flechten des Hauptes zu bekränzen und so den Kosmos zu preisen, den mit sinnvollem Schmucke geschmückten.

(322.) Dann war Kosmos dargestellt, der glänzende, unermeßlich große, der die ordnungslos umherirrende männliche und weibliche Natur zusammenbindet. Fest eingewurzelt hält er das Gleichmaß der Harmonie, und er gibt jedem Dinge sein Maß, unaufhörlicher Jahre Kreislauf lenkend und mit fernhinreichender, ordnender Weisheit alles hütend. (329.) Er hielt mit dem rechten Fuße die vernunftlose Physis fest und vernichtete sie als triumphierender Sieger. Aber der Löwe, völlig gefesselt, mühte sich brüllend ab unter dem Zwang des Fußes, er, der die höchste Staffel hat unter den vierfüßigen Tieren. Als Siegeszeichen hebt Kosmos einen Palmenzweig. Und die andere Hand, die rechte, hebt er und streckt sie dem Aither hin. An der ausgestreckten zeigt er allen nur vier erhobene Finger, während er den Daumen einbiegt, zum Zeichen, daß er die vier Elemente gemengt und, sie in eine einheitliche Gesetzmäßigkeit hineinwirbelnd, mit dem Feuer die Erde gemischt hat und mit der Luft das Wasser, und die Natur fest eingewurzelt und das Menschengeschlecht hervorgebracht hat, er allein ungezeugt, den kein Verstand zu denken vermag."

314. ἀννεφέλων, weil er πυρὶ κεκορυθμένος ist. 324. ἀπὸ κόσμου ist Gegensatz zu κατὰ κόσμον, wie man ἀπὸ σκοποῦ, ἀπ' ἐλπίδος sagt. Der Ausdruck ist bei Κόσμος absichtlich verwendet. 329. πλάστιγξ πορείης meint wohl etwa dasselbe wie in II 268 ζυγὸν ἁρμονίης. 332. Es ist merkwürdig, daß Physis ein Löwe, nicht eine Löwin genannt wird. Aber daß die vom Fuß bezwungene Φύσις und der unter dem Fuß brüllende λέων identisch sind, läßt sich kaum bezweifeln. 333./334. Wegen der Beziehung der Adjektiva s. S. 116. 338. Wollte man ihm nicht αὐλός „Röhre, Knochen" für „Finger" zutraun, so läge ἄλλου nahe. Aber das Törichte wird wieder das Richtige sein, und man kann auf die ποδῶν αὐλοί bei Oppian Kyn. I 189 verweisen. — ἀντίπορον schlägt Wilamowitz vor. Aber μετακλίνων gibt wohl schon die nötige Bewegung, und ἀντιπόρου ist Beiwort zu αὐλοῦ wie I 164/165 ἰσοπαλής und ἰσόρροπος zu δάκτυλος.

REKONSTRUKTION. Aither ist „mit Feuer gewaffnet", also in einer Art Aureole. Eine Strahlenkrone ließe sich in den Worten erkennen: „der feurige trägt das Haar bekränzt"; doch ist wohl eher an einen wirklichen Kranz zu denken, da ein „anderer Kranz" — und sicherlich ein Kranz, keine Krone — gleich danach genannt wird. Aither ist beflügelt und



schwebt. Seine Hände halten einen Kranz, um ihn auf das Haar des Kosmos niederzusenken. — Kosmos ist leuchtend und groß von Gestalt, also das Maß der anderen Figuren überragend. Den rechten Fuß setzt er wie ein Sieger auf die Physis, die als brüllender Löwe sich unter dem Tritte windet. In der Linken hält er die Siegespalme, die Rechte erhebt er zu Kosmos. An dieser Hand sind nur vier Finger sichtbar, indem der Daumen hinter ihnen verschwindet. Die Finger sind ausgestreckt, aber natürlich nicht ausgespreizt, was aus διαστήσας (336) nicht notwendig zu folgern ist.

MONUMENTE. Für die Darstellung dürfte sich schwerlich eine Analogie aus unserem Monumentenvorrat finden. Sie macht am ehesten den Eindruck originaler Schöpfung, die sich der bildlichen Tradition entzieht und etwa durch einen poetisch-philosophischen Ratgeber des Künstlers angeregt sein könnte. Man spürt diese Wirkung ja auch sonst in dem Gemälde, und es wäre zu wünschen, daß sich das gedankliche Element irgendwo anknüpfen ließe. — Aither hat immer, seitdem ihn Hesiod in der Theogonie zur ersten Lichtpotenz gemacht hat, die aus dem Dunkel hervorgeht, seinen Rang unter dem Wesen der Urwelt bewahrt. In der Titanomachie (fr. 1 K.) heißt er Vater des Uranos. In den orphischen Theogonieen (Diels, Vorsokratiker² 476/477) steht er neben Chaos hinter Chronos. Unter den orphischen Kulthymnen gilt ihm der fünfte, nach Nyx und Uranos, vor Protogonos und den Gestirnen. Dort heißt er ὑψιφανὴς Αἰθήρ, κόσμου στοιχεῖον ἄριστον. Und als Schöpfer der Sphärenharmonie tritt der persönlich empfundene Aither bei Synesios auf: Αἰθὴρ δὲ γελάσσας σοφὸς ἁρμονίας πατὴρ ἐξ ἑπτατόνου λύρας ἐκεράσσατο μουσικάν (hymn. IX 33). Bei Nonnos (Dionys. 21, 256) ersetzt Aither geradezu den Uranos des Göttermythos. Für den menschlich gebildeten Kosmos läßt sich eine Stelle des Porphyrios in Eusebs Praeparatio ev. III 11, 46 heranziehen, wo es von den Ägyptern heißt: αὐτοῦ δὲ τοῦ κόσμου τὸ δείκηλιν τοιόνδε ἀνέπλασαν· ἀνθρωποειδές ἐστιν ἄγαλμα τοὺς μὲν πόδας συμβεβηκότας ἔχον, ἄνωθεν δὲ μέχρι ποδῶν ποικίλον ἱμάτιον περιβεβλημένον — eine Nachricht, die durch die Denkmäler nicht bestätigt wird (Eisler, Weltenmantel und Himmelszelt 102³). Der Physis ist ein orphischer Hymnus (X) gewidmet, aber diese Allnatur hat mit der chaotischen Physis des Gemäldes nichts gemein. Und den Gesamtgedanken dieser krönenden Gruppe nachzuweisen oder anzuknüpfen ist bisher nicht gelungen. — Für das künstlerische Motiv der Kränzung mag folgendes verglichen werden: Der Nil bekränzt die Euthenia auf einer alexandrinischen Bronzemünze (Brit. Mus. Cat. of Coins Alexandria Taf. XXI 1160). Oikumene bekränzt den Homer auf dem Relief des Archelaos von Priene. Eine Frau mit Mauerkrone (gleichfalls als Oikumene gedeutet) hält einen Kranz über Augustus auf der Gemma Augustea (Furtwängler, Gemmen Taf. LVI). Vor allem wird das verbreitete Bild der kränzenden Nike für den geflügelten Aither heranzuziehen sein. — Bei der Bändigung des Löwen kann man an eine Elfenbeinplatte im christlichen Museum des Vatikan denken, auf der Christus dasteht, den einen Fuß auf einen kleinen Löwen, den andern auf einen kleinen Drachen setzend (abg. Diehl, Justinien Taf. VIII).



B. GESAMTREKONSTRUKTION

1. BEISCHRIFTEN

Bevor man an den eigentlichen Aufbau des Bildes geht, muß festgestellt werden, daß die Figuren Beischriften trugen. Dies ist darum von besonderer Wichtigkeit auch für die Gesamtrekonstruktion, weil nur so die rechte Deutung der Gestalten und Gruppen und demnächst die Zusammengehörigkeit des inhaltlich Verwandten in schwierigen Fällen verbürgt wird.

Bewiesen aber wird das Vorhandensein durch das ausdrückliche Zeugnis des Johannes (II 229ff): „Der Künstler hat die Frauen Euphoriai genannt, indem er das Kennzeichen für ihre Gestalt hinzufügte." Und ebenso beweisend ist die Bemerkung bei den zwei weiblichen Wesen in der Nähe der Erdkugel (II 55ff): „Ich aber glaube, daß es Europa und Asien sind." Denn man muß bedenken, daß diese Deutung so entschieden in die Irre geht, wie die Bezeichnungen sonst überzeugend und ohne Anstoß sind, um aus den Worten „ich aber glaube" den Schluß zu ziehen: Beischriften sind bei den allermeisten Figuren angebracht gewesen.

Nicht bei allen. Die Flügelgestalt, die den Erdball trägt (II 45) benennt Johannes nicht, ebensowenig den „geflügelten Wächter des Okeanos aus der Engelschar". Falsch wird die „siebente Hore" benannt sein, die sich am Rade des Eoswagens zu schaffen macht (I 353ff). Die Beischrift lautete gewiß nur „Ὧραι" und galt nur für die zweimal sechs Mädchen.

Die Prüfung im einzelnen ergibt, daß wir die Benennungen der Figuren durchaus als authentisch anzusehen haben. Und in der Tat ist ja die Beischrift in allen Zeiten antiker und mittelalterlicher Kunst etwas so Gewöhnliches, daß unser Bild wohl ein gutes und wichtiges Beispiel aus dem Bereich der monumentalen Malerei, aber durchaus keine Besonderheit darstellt.

2. DIE ANORDNUNG DER GRUPPEN

Für den Gesamtaufbau des Bildes bietet die Zweiteilung des Gedichts einen wichtigen Fingerzeig. Denn daß sie einer Zweiteilung des Bildes entsprochen habe, liegt nahe zu vermuten und läßt sich erweisen.

Die Beschreibung gibt zuerst das goldene Kreuz in dem dreifachen Ring. Dann kommt Uranos (I), der mit dem Rücken gegen dieses Zeichen steht. Es folgt die Sonnengruppe (II): in der Mitte die Sonnenscheibe, die von Atlas getragen und seitlich von zwei Frauen, Sophia und Arete, umgeben wird. Der zweite Teil des Gedichts beginnt mit Ge (I′). Ihr schließt sich die Erdkugel an, die von einer Flügelfigur getragen und von zwei Frauen, „Europa und Asien" begleitet wird (II′). Hier ist nun sofort klar, daß Sonne und Erde mit ihren Trägern sich formal und inhaltlich genau entsprechen. Ferner, daß die Figuren des Uranos und der Gaia mindestens ihrem Inhalt nach Gegenstücke zueinander bilden. Da nun weiter das Kreuz in dem dreifachen Kreise gänzlich anders geartet ist als alles, was die Beschreibung sonst bietet, und mithin nicht irgendeinen beliebigen

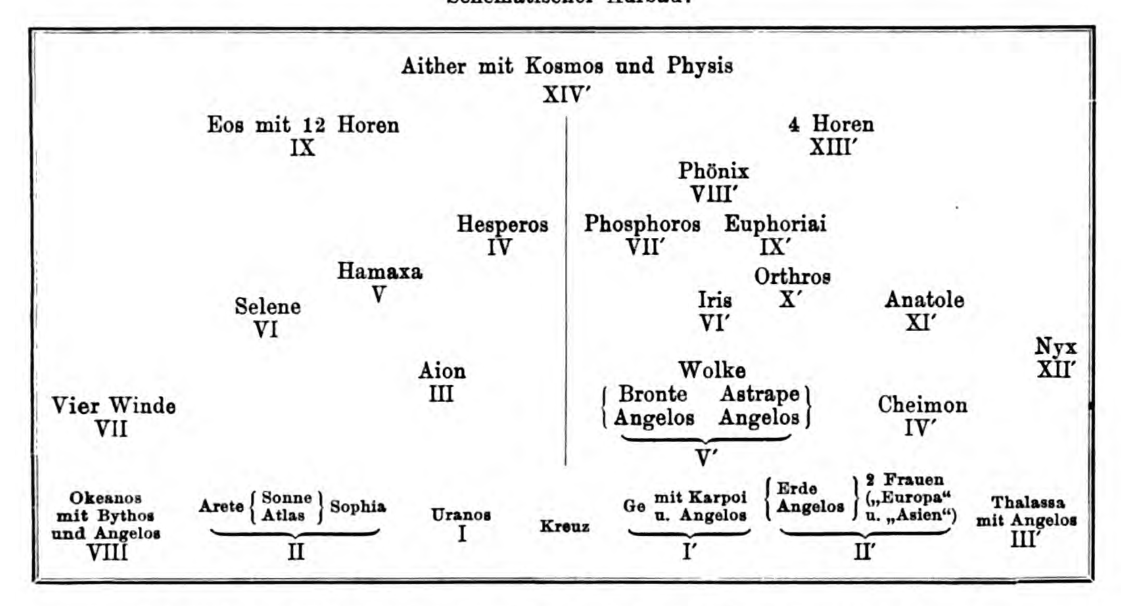




Platz eingenommen haben kann, so springt in die Augen, daß diese mehr symbolische Figur geometrischer Form die Mitte bilden muß, auf deren eine Seite Uranos (I) und die Sonnengruppe (II), auf deren andre Seite Ge (I′) und die Erdgruppe (II′) gehört.

Damit ist die Zweiteilung des Bildes und die symmetrische Gestaltung einiger Gruppen erwiesen. Ebenso sicher ergibt eine flüchtige Durchsicht, daß die Symmetrie sich nicht gleichmäßig über das Ganze erstreckt hat. Der Wagen der Eos, Iris mit dem Regenbogen, Cheimon mit der Wolke haben auf der Gegenseite nichts, was eine völlige Entsprechung böte. Nur auf einige symmetrische Gebilde sei noch hingewiesen, weil sie später bei der Rekonstruktion leiten können. Thalassa und Okeanos liegen beide, haben beide ein Ruder im Arm und legen beide einen Finger auf den Mund;

Schematischer Aufbau:



hinter ihr schwimmt ein „Engel“, hinter ihm Bythos und gleichfalls ein „Engel“. Ferner haben sich Hesperos mit der gesenkten Fackel und Phosphoros mit der gehobenen sicherlich in dem Bilde entsprochen, wie sie das auf einem erhaltenen Monumente (Fig. 1) tun. Aber damit sind auch die einleuchtenden Fälle symmetrischer Entsprechung erschöpft. Die vier Jahreshoren und die zwölf Stundenhoren, ebenso Cheimon und die vier Winde gehören höchstens nach ihrem Wesen, aber keineswegs nach ihrer Erscheinung zueinander.

Die Frage, welches die rechte und welches die linke Seite des Bildes sei, läßt sich hier noch nicht beantworten. Der Entscheid, den unsere Rekonstruktion bringt, mag deshalb vorläufig hingenommen werden, bis zum Schluß die Rechtfertigung erfolgt. —

Für den Aufbau des Ganzen versagt des Johannes ausdrückliches Zeugnis vollständig, da er die Figuren oder bestenfalls die kleinsten Gruppen



durchaus vereinzelt. So müssen inhaltliche Bezüge weiter helfen. Begonnen wird mit einer Partie, in der man ohne Absicht des Dichters für eine größere Anzahl von Gestalten die Anordnung deutlich erkennt.

Ge hat zwei Karpoi neben sich, von denen der eine das Händchen ausstreckt in den herabfließenden Regen. Derselbe Regen fällt nun auch noch auf die benachbarte Gruppe, auf das ährenbestandene Ackerfeld und auf die beiden Frauen „Europa und Asien", von denen die eine ihre Hand in den Regen ausstreckt ganz wie der Karpos.

Nun folgt die Thalassa, die man ohne Zögern auf derselben Bodenlinie anordnen wird wie Ge und die Erdgruppe. Diese Anordnung hat in der Tat ihre Analogieen in dem Kreis der erhaltenen Monumente, und wir kommen so noch zu einer deutlicheren Vorstellung. Unter den Seitenbildchen des Mithrasreliefs von Osterburken (Cumont, Mithras Nr. 246, Taf. VI) findet man eine vermutlich stark gekürzte Scene: Ein Weib mit nacktem Oberkörper, Ge, lagert am Boden; hinter ihr taucht eine Gestalt auf, die mit beiden erhobenen Armen eine Kugel oder Scheibe auf dem Kopfe hebt. — Die wiederholt genannten Phaëthonsarkophage (Winckelmann, Monum. ined. 43 = Abb. 3 S. 194 und Clarac 210 = Reinach, Rép. Stat. I 98) stellen symmetrisch gelagert Ge mit ihren Putti und Thalassa dar. Zwischen ihnen stehen zwei Gottheiten. Rückt man die beiden Liegefiguren auseinander, um zwischen ihnen Platz zu gewinnen für die Erdkugel mit ihrem Träger und die beiden Frauen am Kornfeld, so haben wir einen durch die bildliche Überlieferung gesicherten Aufbau dieser Figurenreihe vor uns.

Aber wir vergessen den Regen nicht, der in der ersten und zweiten Gruppe bemerkbar wurde; denn wir werden seinen Spuren weiter begegnen. Aus dem Wasser, das wir um und hinter Thalassa uns zu denken haben, schwebt die Gestalt des Cheimon empor. Dieser ist von den als Kindern verkörperten „Regengüssen" umgeben, von deren Gliedern der Regen herabströmt; er selbst gießt Wasser aus einem Kruge, und vor ihm schwebt eine Wolke, die gleichfalls Wasser auf die Erde herabsendet. Jetzt erkennt man deutlich, wie alles dieses zusammenhängt. Von Cheimon (IV′) und aus der Wolke (V′) strömt der Regen, der die zuerst beschriebenen Gestalten trifft. Also folgen sich in der unteren Reihe von links nach rechts Ge (I′), die Erdgruppe (II′), Thalassa (III′); darüber von rechts nach links Cheimon (IV′) und die Wolke mit den personifizierten Gewitterphänomenen (V′). So weit fügt sich das meiste mit Sicherheit an- und ineinander.

Wie die übrigen Figuren der rechten Hälfte geordnet waren, lassen wir zunächst auf sich beruhen und wenden uns zu der linken. Hier ist die Symmetrie von Uranos (I) und der Sonnengruppe (II) zu Gaia (I′) und der Erdgruppe (II′) auf der Gegenseite bereits festgestellt, und auch dies hat sich ergeben, daß der nunmehr fixierten Thalassa (III′) inhaltlich und formal durchaus Okeanos mit seiner Begleitung (VIII) entspricht. Da liegt nun eine Schwierigkeit. Denn die Figuren der rechten Seite brauchten wir nur so anzuordnen, wie Johannes sie herzählt, auf der linken hingegen kommt Okeanos keineswegs an dritter Stelle, sondern vor ihm werden noch Aion, Hesperos, Siebengestirn, Selene und die vier Winde beschrieben. Nun ist aber folgendes klar: Die zuletzt aufgezählten Gestalten gehören ihrer Natur nach größtenteils notwendig in die Luft. Ebenso notwendig gehört jedoch Okeanos, um den das Wasser sich breitet, in die unterste Reihe,





ganz wie Thalassa auch. Hat man dies erwogen, so wird man nicht anders können, als den Okeanos (VIII) an die Sonnengruppe (II) heranzuschieben, wie Thalassa (III′) zur Erdgruppe (II′) gehört.

Es ist selbstverständlich, und die Untersuchung hat es auch schon bestätigt, daß Johannes bei seiner Beschreibung irgendeine Reihenfolge einhält. Auf der rechten Seite wurde sie bei den ersten fünf Gruppen ziemlich leicht erkennbar: sie ging βουστροφηδόν erst von links nach rechts, dann von rechts nach links. Bei der linken Seite ergibt sich ein minder einfacher Weg. Die Beschreibung vollendet die unterste Reihe der Figuren nicht ganz, sondern steigt vorher in die Höhe, beschreibt dort eine Schleife und kehrt mit Okeanos auf die Bodenlinie zurück, um sich mit Eos und den zwölf Horen (IX) noch einmal in die Höhe zu erheben. Die Schleife, deren Anfangs- und Endpunkt wir kennen, geht schräg nach oben der Mitte zu, weil der Raum über Uranos (I) gefüllt werden muß: dort etwa wird Aion (III) anzusetzen sein. Dann hat man sich mit Hesperos (IV) deutlich der Mittelachse genähert, die von dem goldenen Kreuz in die Höhe gezogen werden kann. Jetzt wird die Schleife wieder nach links umbiegen müssen und mit dem Siebengestirn (V), der Selene (VI) und den vier Winden (VII) ein wenig abwärts steigend den Okeanos erreichen. Wie von selbst ergibt sich dann, daß Selene in die Nähe des Sonnenballes gerät, und wenn nun Johannes ausdrücklich hervorhebt, wie sie mit ihrem Spiegel das Licht der Sonne auffängt (207), so werden wir die Bestätigung nicht ungern anerkennen. Eine gewisse Schwierigkeit hat es zuletzt, wenn man den Wagen der Eos mit den zwölf Horen (IX) anzubringen versucht. Notwendig muß die Linie abermals in die Höhe steigen, und man erhält eine dritte, oberste Schicht; womit nicht gesagt sein soll, daß alles, was wir der Einfachheit halber in die zweite Reihe gewiesen haben, diese nun genau einhält. Wir können auch im besten Falle nur eine schematische Erkenntnis gewinnen.

Damit wäre die linke Seite erledigt. Für die Vollendung der rechten läßt sich jetzt die Beobachtung fruchtbar machen, daß dem Hesperos auf der linken (IV) Phosphoros von der rechten (VII′) genau entspricht. Also wird dieser wie jener der Mittelachse nahe und in die gleiche Höhe zu setzen sein. Phosphoros folgt fast der Gewitterwolke (V′), die sich gleichfalls der Mittelachse nähert. Nur Iris (VI′) steht in der Beschreibung dazwischen. Sie gehört in der Tat ihrem Wesen nach ganz dicht an die Wolke heran. Diese Iris nun gibt uns einen weiteren Anhalt, um das Gerüst des Ganzen zu festigen. Ihr Bogen erstreckt sich von der Sonne ins Meer, von Gruppe II der linken Seite bis zu Gruppe III′ der rechten. Also muß Iris selbst ungefähr in der Mitte zwischen beiden stehen, d. h. ein Stück weit rechts von der Mittelachse.

Auf Phosphoros (VII′) folgt der Vogel Phönix (VIII′), dann die beiden „Euphoriai“ (IX′), ferner Orthros (X′), Anatole (XI′) und Nyx (XII′). Hier gehört nun Phosphoros mit Anatole und den folgenden inhaltlich eng zusammen. Der Phönix nur insofern, als er, wie der Morgenstern, ausdrücklich hervorgehobene Beziehungen zur Sonne (II) hat. Die Euphoriai aber sind hier etwas störend. Darum möchte ich meinen — ohne dieser Ansicht besonderen Nachdruck zu geben —, daß die Beschreibung, die jetzt wieder von links nach rechts geht, hinter Phosphoros eine Schleife nach

oben oder auch nach unten macht und erst mit Orthros wieder in die Reihe des Phosphoros zurückkehrt. Damit stimmt dessen Bezeichnung als ἐγγὺς ἔχων βαθὺν ὄρθρον (II 206); denn man kann kaum Bedenken tragen, in dem Ὄρθρος die Person zu erkennen. Mit Nyx (XII′) werden wir am Rande des Bildes angelangt sein. Es ist klar, wie gut sich das schickt: sie steigt abwärts und bewegt sich fort von den Tagesgestalten.

Nach der Nacht werden die vier Horen (XIII′) geschildert. Sie noch weiter außen, jenseits der Nacht, anzubringen, widerrät der Sinn ebensosehr wie die Bildbreite, die sich wenigstens ganz ungefähr in zwei Schichten (Gruppe I′—III′ und IV′—V′) schon festgestellt hat. Dann kommt vielleicht die Gruppe der Jahreszeiten in die Nähe der beiden Euphoriai, von denen wir nicht viel erfahren, die doch aber Fruchtbarkeitsdämonen sind und sich also dem Wesen nach trefflich zu den Horen schicken. Die Möglichkeit muß freilich offen bleiben — und sie hat sich praktisch besser bewährt —, daß die Euphoriai mehr nach unten, in die Nähe der Wolke zu setzen sind.

Den Schluß in der Beschreibung der rechten Hälfte macht die Gruppe (XIV′), in welcher Kosmos seinen Fuß auf die löwengestaltige Physis setzt und von Aither den Siegeskranz auf das Haupt empfängt. Die Bändigung der rohen Natur durch den ordnenden Geist Gottes, das ist der Sinn dieser symbolischen, noch in der Beschreibung eindrucksvollen Gruppe. Die vier Horen sind auf sie hin gerichtet, sie nähert sich demnach, wenn wir zuletzt richtig konstruiert haben, wiederum der Mittellinie. Da sie nun ihrem Sinn und Inhalt nach die Krönung des Gemäldes bildet, so gehört sie in die höchste Zone, und nun wird man sie am liebsten nicht einer Seite allein zuweisen, nicht rechts von der Achse stellen, sondern in diese Achse selbst, in den Scheitel des Ganzen. Jetzt hat es sich auch durch den Erfolg als berechtigt erwiesen, wenn wir ohne weitere Begründung das Bild von unten nach oben aufbauten, nicht umgekehrt: Ge, Thalassa und Okeanos gehören ebenso sicher an den unteren Rand, wie der Aither in die Höhe.

Nachdem so das Gerüst feststeht, muß eine Frage der Komposition erörtert werden, die an die feinere Ausgestaltung näher heranführt. Ließe sich hier zu einer Sicherheit kommen, so würde unsere Vorstellung von der Rhythmik des Kunstwerks entschieden deutlicher werden. Aber gerade weil es sich um subtile Dinge handelt, ist im besten Fall eine gewisse Wahrscheinlichkeit erreichbar. — In der untersten Reihe zur Rechten und zur Linken des Kreuzes hatten sich einige völlig überzeugende Entsprechungen ergeben: Atlas mit der Sonnenkugel und der Engel mit der Erdkugel; der gelagerte Okeanos und die gelagerte Thalassa, die beide ein Ruder führen, beide die Hand an den Mund legen, beide hinter sich eine im Wasser schwimmende Flügelfigur haben. Es schien verlockend, diese Symmetrie noch weiter durchzuführen: so wurden anfangs auf unserer Rekonstruktionszeichnung die beiden Frauen, die Johannes fälschlich als „Europa" und „Asien" bezeichnet, zu den beiden Seiten der Erdkugel angeordnet, ohne daß die Beschreibung dazu Anlaß gibt, nur weil sie der Sophia und der Arete rechts und links von der Sonnenkugel zu entsprechen schienen; und die zwei Gestalten hinter Okeanos wurden fälschlich zu einer einzigen zusammengezogen (s. S. 188). Allmählich jedoch sind mir Zweifel aufgestiegen, ob nicht so die Strenge der Responsion übertrieben wird. Erwägt man, wie



pedantisch Johannes beschreibt, so wird man vielleicht nicht ohne weiteres „Europa“ und „Asien“ trennen wollen, sondern beide rechts von der Erdkugel hinstellen. Und damit scheint zu stimmen, daß zu der gelagerten Ge noch ein „Engel“ gehört (s. S. 193), daß also diese Gruppe formal mehr Raum beanspruchen dürfte, als die Gestalt des Uranos allein. Mithin wird man vielleicht zu einer etwas freieren Gruppierung kommen:

rechts: Ge mit Karpoi (1) und Engel (2). Erde mit Engel (3).
links: Uranos (1). Sophia (2), Sonne mit Atlas (3),
„Europa“ (4) und „Asien“ (5). Thalassa (6) mit Engel (7).
Arete (4). Okeanos (5) mit Bythos (6) und Engel (7).

Man sieht, daß Atlas mit der Sonnenscheibe und der Engel mit der Erdscheibe doch gleich weit von der Mitte entfernt sind, und man würde einen formalen Grund dafür erkennen, warum Okeanos zwei Gestalten, Bythos und den Engel, bei sich hat, Thalassa nur einen Engel (s. S. 198). Die Eurhythmie, die so an Stelle der strengen Symmetrie träte, würde sich im Schema etwa folgendermaßen vergegenwärtigen lassen:

rechts:	I	II	III
	1. 2.	3. 4. 5.	6. 7.
links:	I	II	III
	1.	2. 3. 4.	5. 6. 7.

Schließlich bleibt zu rechtfertigen, warum die „Sonnenseite“ (wenn man den kurzen Ausdruck verstatten will) links auf dem Bilde, die „Erdseite“ rechts angesetzt worden ist. Es wird sich zeigen, daß einige Einzelheiten in der Körperhaltung der Figuren die Frage entscheiden.

Thalassa hält mit dem linken Arm das Steuerruder, legt den linken Zeigefinger an den Mund und streckt die Rechte nach der Sonne aus. Da mithin die rechte Schulter vorgeschoben war, so erkennt man, daß sich die gelagerte Gestalt nach links wandte. Man müßte sonst annehmen, daß sie vom Rücken sichtbar gewesen wäre, was doch kaum denkbar ist, wenn sie die Hand an den Mund legt. Damit ist die Sonne, nach welcher Thalassa hinblickt, für die linke Bildhälfte gesichert.

In der von Johannes zuletzt geschilderten Gruppe war Kosmos nach rechts gewendet, wie sich daraus ergibt, daß an seiner erhobenen rechten Hand nur vier Finger, nicht aber der Daumen sichtbar wurde. Die Beschreibung zeigt uns erst den schwebenden Aither mit seinem Kranze, dann den Kosmos. So geht sie, obgleich das Umgekehrte weiser gewesen wäre, darum vor, weil sie sklavisch die Reihenfolge der Einzelfiguren im Bilde befolgt. Da also Aither nach links schwebt, so wird die „Erdseite“, in deren Zuge Johannes diese Gruppe beschreibt, nach rechts gewiesen.

Um die Sonnenscheibe sind Arete und Sophia angeordnet, diese zur Rechten, jene zur Linken. Sophia wird zuerst geschildert, dann die Schwester. Somit geht die Beschreibung von rechts nach links, und die Sonnengruppe gehört auf die linke Bildseite.

Okeanos stützt sich, wie es scheint (S. 186), mit dem linken Arm auf den Stier, der dem Beschauer nicht näher sein darf als der Gott, um diesen

nicht zu verdecken. Da also Okeanos in der vorderen Raumschicht gedacht werden muß, so liegt er von links nach rechts, und die „Sonnenseite“ ist wiederum als die linke erwiesen. —

Hiermit wäre am Ende, was ich über die Anordnung des Gesamtbildes sagen kann. Da dieser Aufbau erst gefunden worden ist, nachdem anders gerichtete Versuche sich als verkehrt erwiesen haben, so besitzt er allerdings für mich eine starke Wahrscheinlichkeit, natürlich nur in den großen und wesentlichen Zügen. Doch ist zu wünschen, daß man sich nicht dabei beruhige, sondern daß ein zweiter Wurf über das vorläufig erreichte Ziel hinaustrage.

3. DIE KÜNSTLERISCH-TECHNISCHEN MITTEL

Zu gemalter Weltanschauung oder Naturphilosophie werden sich die Modernen bedenklich stellen. Das ist subjektiv; denn das Bild kann gleichwohl gut gewesen sein, ebenso natürlich wie das Gegenteil, und die Erörterung hierüber ist unfruchtbar. Notwendig aber muß noch gesagt werden, wieviel man von den formal-künstlerischen Mitteln, Komposition auf der einen, Licht und Farbe auf der anderen Seite, aus dem Gedicht erfährt. Daß es für genauere Vorstellung und für ein Kunsturteil nicht zureicht, darf von vornherein als selbstverständlich gelten.

Über die Komposition erkennt man etwa Folgendes: Wir haben eine Reihe von Einzelfiguren und von mehr oder minder zusammengesetzten Gruppen. Diese Elemente lassen sich der Sache nach durch Deckung und Überschneidung nur wenig oder gar nicht zusammenhalten. Ebenso unwahrscheinlich ist es, daß sie in stark verschiedenen Gründen hintereinander geordnet gewesen wären. Vielmehr werden wir sie uns nach dekorativen Gesichtspunkten über die Fläche verteilt denken. Deckung und stark räumliche Komposition innerhalb einer Gruppe liegt hingegen nicht nur im Bereich der Möglichkeit, sondern ist notwendig anzunehmen, wenn vor dem Wagen der Eos die sechs Horen unter ein Joch gespannt sind, wo doch an Vorderansicht unmöglich gedacht werden kann und ein Hineingehen in den Grund schon durch die verschiedenartige Beleuchtung und Beschattung nahegelegt wird.

Dieser Mangel einer durchgeführten Raumkomposition ist auch nicht etwa durch einen lebhaft mitsprechenden Hintergrund wettgemacht worden. Daß solche Malerei durchaus in den Fähigkeiten der Zeit gelegen hätte, sehen wir aus den wenig älteren mythologischen Fresken in Gaza, von denen es eine äußerst interessante, nicht hinreichend ausgenutzte Beschreibung gibt.[1]) Und in der untersten Reihe, bei Erde, Meer und Ackerfeld, mögen auch in der Tat Ansätze, wenngleich unscheinbare, zu solcher Komposition vorhanden gewesen sein. Für den größten Teil des Bildes aber versagte die Natur des Stoffes dergleichen Anordnung und zwang dazu, alle jene Himmelswesen vor einen einheitlich glatten Hintergrund zu stellen, den wir uns am liebsten als blaues Luftmeer denken möchten.

Das führt auf Zeichnung und Farbe. Für die Technik der Zeichnung kann nur eine Stelle in Betracht kommen, an der Johannes vom Maler

1) S. oben S. 91.



sagt, er habe „mit kühner, unverzagter Rohrfeder" gearbeitet (II 230). Das müßte sich auf die Umrisse beziehen, wenn man die Worte scharf nimmt. Indes, wieweit man dazu bei dem Stil dieser Poesie ein Recht hat, stehe dahin, und das Instrument scheint jedenfalls bedenklich.

Mehr erfahren wir über Farbe und Licht, leider durchaus ohne Vollständigkeit. Das aber, was uns mitgeteilt wird, ist anschaulich und in der Hauptsache gewiß zuverlässig. Der Farbenreichtum kann nicht gering gewesen sein. Das Kreuz ist golden, von blauen Kreisen umgeben. Grünes Kraut und schimmernde Rosen (II 1 ff) wachsen am Boden. Die Frühlingshore trägt einen Rosenkranz im Haar und um den weißen Hals gleichfalls einen Kranz von roten Rosen. Die Herbsteshore ist grün gekleidet. Aion hat einen Purpurmantel an, vor dem sich der nackte Oberkörper hell abhebt. Arete trägt einen roten, nach blau schillernden Mantel, Sophia ein weißes Kleid, und ähnlich ist der Gegensatz zwischen Nyx in ihrem dunklen und Anatole in ihrem weißen Chiton.

Das Inkarnat der Figuren war verschieden, und diese Verschiedenheit diente der Charakteristik. Von den beiden Frauen unter der Sonnenscheibe zeigt Sophia helle („weiße") Gesichtsfarbe, die tätige Arete brünette; die Sommerhore ist sonnenverbrannt. Wir dürfen daraus den Schluß ziehen, daß auch der Unterschied zwischen männlicher und weiblicher Hautfärbung mit den typischen Mitteln wiedergegeben war, die man von den kampanischen Fresken kennt.

Es waren aber auch die farbigen Schatten beobachtet, die das Licht hervorbringt, wenn es durch ein fremdes Medium wie ein Gewand fällt. Bei den Euphoriai wird das Gesicht der einen schwärzlich beschattet durch ihr dunkles Kleid (II 234), während ein Purpurmantel das Gesicht der anderen rötet (237). — Der Körper schimmerte zuweilen rötlich durch das Gewand, wie wir das wieder von den kampanischen Fresken gewöhnt sind. Auf unserem Bilde wird es sicherlich bei mehreren Figuren vorgekommen sein, erwähnt wird es bei Arete (I 85) und der einen Hore (I 346). Damit ist es verwandt, wenn die Meerestiere sich in der blaugrünen Flut rot und weißlich abheben (II 80 ff). Wie sehr solchen flüchtigen Farbwirkungen nachgegangen war, zeigt die ausführliche Erwähnung des Reflexlichtes, das der weiße Leib der Thalassa auf das Meer wirft (II 75). Spiegelbilder auf glänzendem Metall oder im Wasser begegnen auf den erhaltenen Wandbildern (Helbig, Untersuchungen 214). Hier mag noch aus der kirchlichen Malerei Gazas ein Beispiel angeführt werden, das unserem Bilde der Zeit nach nicht erheblich vorausliegt. In der Kirche des heiligen Sergios, deren wertvolle Beschreibung dem Chorikios verdankt wird, war unter den Deckenmalereien eine, die die Hirten auf dem Felde bei Bethlehem darstellte. Der leuchtende Stern spiegelt sich in einer Quelle, und zwar mit zerstreutem Glanz, weil die Schafe den Wasserspiegel krausen (Choricius ed. Boiss. p. 93).

Überhaupt muß das Licht viel zur Wirkung des Ganzen getan haben. Die strahlende Sonnenscheibe und der glanzumleuchtete Aither werden eindringlich geschildert. Sonnenglanz liegt auf dem Antlitz der Thalassa. Selene und Eos strahlen silbern. In der Wolke sind, wie es scheint, Blitze gemalt, und nahe dabei steht Iris mit ihrem großen, bunten Regenbogen.

Starke Helligkeitsunterschiede zeigen sich in der Gruppe der sechs Horen, die den Wagen der Eos ziehn. Es muß die Möglichkeit offen bleiben,



daß diese Abstufung nicht oder nicht nur zur Charakteristik der verschiedenen Tagesstunden dient, sondern hervorgerufen wird, indem die sechs Figuren sich in den Hintergrund hineinstaffeln.

4. DIE GESCHICHTLICHE EINORDNUNG

des Bildes nach vorwärts und nach rückwärts möchte durchaus dem Kunsthistoriker überlassen bleiben, und nur das Augenfälligste darf schon hier gesagt werden. Die Monumente, die uns nach rückwärts Anknüpfung boten, waren vor allem die späten Reliefs, zumeist Sarkophagreliefs, daneben vereinzelt andere Monumente. Daß diese Figuren in der untersten Reihe unseres Bildes nicht von solchen Reliefs oder gleichwertigen Sachen abstammen, ist zweifellos, vielmehr ergibt sich als schöpferisch für alles eine auch jenen handwerklichen Erzeugnissen der Kaiserzeit vorausliegende große Malerei. Hellenistische Malerei, kann man von vornherein sagen, und eine Erwägung wenigstens, die darauf deutlicher weist, sei ausgesprochen.

Die vatikanische Statue des Nil wird niemand für eine original römische Schöpfung halten, sondern unbedingt für eine Arbeit nach einem alexandrinischen Werke hellenistischer Zeit.[1]) Nun kennen sowohl Philostrat wie Lukian in der Malerei den Nil mit seinen ihn umspielenden 16 „Ellen“.[2]) Daß für dieses durchaus malerische Motiv der Ursprung nicht in der Skulptur gesucht werden darf, ist ohne weiteres klar, und so fassen wir an dieser Stelle die alexandrinische Malerei des Hellenismus. Der Nil aber läßt sich von solchen gelagerten Figuren wie Okeanos, Thalassa, Ge durchaus nicht trennen, wie von selbst einleuchtet und durch ein spätes Beispiel belegt werden mag: Ge und Neilos bilden Gegenstücke auf ägyptischen Stoffmedaillons.[3]) Wir müssen diese Erfindungen in dieselbe Zeit, vielleicht auch an denselben Ort versetzen. Und an den Nil mit seinen „Ellen“ erinnert sowohl in der bildlichen Form als in der Vorstellungsweise auf dem Gemälde von Gaza Ge mit ihren „Früchten“, weniger in der Form als in der allgemeinen Auffassung Cheimon mit seinen „Regengüssen“. Der Cheimon selbst rief deutlich die Winde vom Horologion des Andronikos ins Gedächtnis.[4]) Die malerische Vorlage für diese Gestalt fällt also spätestens in das erste vorchristliche Jahrhundert, in dem das athenische Monument errichtet worden ist.

Nach vorwärts ergab sich Übereinstimmung zwischen Motiven der spätantiken und mittelalterlichen Miniaturen[5]) und dem Bilde von Gaza. Man kann wohl dieses Verhältnis nur so deuten, daß man eine Abhängigkeit der Buchkunst von großer Malerei annimmt. Doch dies ist ein Gebiet, auf dem noch mehr als sonst irgendwo allein den Fachleuten Forschung und Urteil zusteht. —

1) Helbig, Untersuch. über die campan. Wandmalerei 29.
2) S. oben S. 200. 3) S. oben S. 194.
4) S. oben S. 200.
5) Über den auch hier besonders wichtigen Pariser Psalter vgl. jetzt die mir eben durch die Güte des Verfassers zugehende Schrift: Zur Datierung der Miniaturen des Cod. Par. Gr. 139 von Dr. Rudolf Berliner, 1911 (als Manuskript gedruckt). Die Möglichkeit scheint also durchaus gegeben zu sein, daß die Miniaturen dem Gemälde gleichzeitig oder auch etwas älter sind.

Für den gesamten Vorstellungskreis sind das Früheste, was man etwa mit Fug vergleichen könnte, phidiasische Schöpfungen, die in sichtlicher Vorliebe eine himmlische Scene wie die Schmückung der Pandora oder die Geburt der Athene mit Helios und Selene umrahmen. Aber bildliche Gestaltung des ganzen Kosmos ist doch vor hellenistischer Zeit nicht zu erwarten. Einigermaßen nahe kommt dem gazäischen Bilde die Darstellung auf dem Panzer des Augustus von Primaporta[1]): Unten liegt die Erdgöttin, in der Höhe breitet der Himmelsgott sein Gewand, Helios fährt unter ihm vorüber, und vor dem Sonnenwagen schweben die Gestalten des Morgenrotes und des Morgentaues. Eine durchaus malerische Komposition, wie denn die Flügelgestalt, die ein anderes Mädchen auf dem Rücken trägt, in pompejanischen Fresken wiederkehrt.[2]) Und mit nicht geringerem Recht läßt sich die berühmte Tazza Farnese heranziehen.[3]) Da sitzt der Nil, die Göttin-Personifikation Euthenia liegt am Boden an eine Sphinx gelehnt, Triptolemos-Horos mit seinem Pfluge steht hinter ihnen. Zwei Mädchen, Fruchtbarkeitsgöttinnen, sitzen an einem Saatfeld, die eine mit der Schale, die andere mit dem Füllhorn. Zwei Windgötter fahren durch die Luft. Wenig ist vorhanden, was genauen Vergleich im einzelnen zuließe. Aber die allgemeine Ähnlichkeit, wie die Empfindung eines großen Naturzusammenhanges sich in einer Gruppe anschaulich dargestellter Wesen entfaltet, wird nicht zu verkennen sein. Freilich ist auch der Unterschied deutlich genug — bei einem Zwischenraum so vieler Jahrhunderte nichts Verwunderliches. Das hellenistische Werk hat den Empfindungsgehalt fast ohne Rest in Anschauung aufgelöst, während in dem Gemälde der Spätzeit das gedankliche Element sich vordrängt und das Gleichgewicht von Inhalt und Form zugunsten des Inhalts verschiebt.

Endlich läßt sich eine Gruppe von Bronzemedaillen aus dem II. und III. nachchristlichen Jahrhundert hierherziehen, wenngleich sie durch Kleinheit und dürftigeren Inhalt minder wichtig sind. Sie zeigen Zeus thronend, neben seinem Stuhl lagern unten Ge und Okeanos, symmetrisch einander zugewendet, zu seinen Häupten schweben in gleicher Symmetrie Selene und Helios.[4]) Und ähnlich geben für die Gesamtvorstellung einige Vergleichspunkte auch die Prometheussarkophage.[5]) Da finden wir unten am Boden nach dem rechten Ende zu Ge, nach dem linken Thalassa gelagert, über jeder eine weibliche Figur mit gebauschtem Gewande, von den Erklärern Aura genannt, und schließlich oben in der Luft hier auf seinem Wagen Helios, vor dem eine jugendliche Halbfigur mit geblähtem Gewande („Caelus") sichtbar wird, dort Selene auf ihrem Rindergespann, ihr voraus ein Knabe mit Fackel, der sich nach ihr umwendet. — Phaethonsarkophage sind schon früher herangezogen worden.[6])

1) Monum. d. Inst. VI/VII Taf. 84 und sonst öfter.

2) Mus. Borbonico XII 4 und 5 (Helbig, Wandgemälde Nr. 1953). Ähnliches Motiv Anth. Pal. IX 59.

3) Furtwängler, Gemmen, Taf. LV.

4) Bronzemedaillon des Antoninus Pius von Nicaea: Overbeck, Kunstmythologie I, Münztafel II 13, vgl. S. 160. Bronzemedaillon des Alexander Severus von Perinth: Mionnet, Descr. I S. 411, Nr. 316. Vgl. Drexler in Roschers Lex. d. Myth. I 1584.

5) Annali d. Inst. 1847, Taf. Q = Müller-Wieseler, Denkmäler II, Taf. LXV, Nr. 838a. Gerhard, Ant. Bildwerke, Taf. 61 = Berichte d. Sächs. Gesellsch. 1849, 158 ff.

6) Oben S. 216.

Dieser Kreis von Monumenten etwa bietet sich leicht zur Vergleichung dar, wenn wir den Gedankengehalt des Gemäldes als eines Ganzen ins Auge fassen. Und daran seien zuletzt noch einige zusammenfassende Worte gewendet.

Wir sehen auf der einen Bildhälfte die irdischen Naturmächte, Erde und Meer in verschiedenen Gestalten verkörpert. Aus dem Meere dampft die Feuchte empor und verdichtet sich oben zur Wolke, die dann ihr befruchtendes Naß wieder zur Erde sendet.[1]) Weiter oben zeigen sich die Gestalten, die den jungen Tag verkünden, die fliehende Nacht und schließlich die Wesen, denen die Erde Gedeihen dankt. Die andere Bildhälfte stellt unten die aufgehende Sonne dar, umgeben von den Personifikationen des Himmels und des unendlichen Ozeans. Hier sind mehr die kosmischen Mächte gewählt, um den irdischen auf der Gegenseite zu entsprechen. So paßt zu ihnen Aion, da er die Ewigkeit alles Geschehens bedeutet. Die vier Winde weisen auf die vier Weltgegenden und haben die gleiche Beziehung zum Weltmeer, wie Cheimon zur Binnensee. Weiter in der Höhe halten dann die Gestalten des nächtlichen Sternenhimmels denen der Morgenfrühe das Gleichgewicht. Und zuhöchst erscheint Eos, gleichsam über der Nacht auftauchend, mit den zwölf Horen des Tages, die wohl nicht zufällig den vier Horen des Jahres gegenüberstehen. Das Ganze aber krönt die Gruppe, die den Triumph der ordnenden Weisheit über den rohen Stoff verkörpert.

Zweifelhaft kann man sein, welche Bedeutung dem goldenen Kreuz in dem Gesamtkunstwerk zukomme. Setzt man es verhältnismäßig klein an, wie ich getan habe, so erscheint es fast als Eindringling in diesem wesentlich heidnisch gedachten Ganzen. Und das wird man nicht für unmöglich erklären, zumal wenn man die durchaus zu dem alten Griechentum rückwärts gewandte Stimmung in den geistigen Kreisen des christlichen Gazas kennt. Aber ebensowenig läßt sich bestreiten, daß dieses christliche Symbol erheblich größer gewesen sein kann, so daß die Gestalten griechischer, naturbeseelender Phantasie das Zeichen der neuen Religion gleichsam dienend umgeben hätten. Man hat mich von verschiedenen Seiten gemahnt, diesen Gedanken durch die Rekonstruktion stärker zum Ausdruck zu bringen. Der Versuch ist nicht gelungen, und subjektiv neige ich eher der ersten Auffassung zu. Aber strengen Beweis wird weder die eine noch die andere Möglichkeit verstatten.

---

1) Das ist ja die richtige und verbreitete physikalische Theorie, die sich schon bei Xenophanes findet: Diels, Vorsokratiker 11 A 46 (S. 43). Auch das Emporsteigen Cheimons aus dem Meere beruht auf alter Theorie: πηγὴ δ' ἐςτὶ θάλαςς' ὕδατος, πηγὴ δ' ἀνέμοιο und ἀλλὰ μέγας πόντος γενέτωρ νεφέων ἀνέμων τε καὶ ποταμῶν (Xenophanes fr. 30).

PAULUS SILENTIARIUS



BEMERKUNGEN ZUM APPARAT

Die Überlieferung steht, wenn keine besondere Bemerkung nötig war, ohne Zusatz da.

Abkürzungen·

Be = Bekker
Duc = Ducange
Fr = Friedländer
Gr = Graefe
Wil = v. Wilamowitz.

Im Apparat sind diejenigen Buchstaben, die sich nur auf der gegenüberliegenden Seite des Codex im Abdruck erhalten haben, mit schrägen Lettern gesetzt. Eckige Klammern zeigen im Apparat die Lücken, im Text die Ergänzungen an. Punkte in der Linie zwischen eckigen Klammern bezeichnen die Zahl der fehlenden Buchstaben, Punkte unter den Lettern unsichere Lesung.



ΠΑΥΛΟΥ ΣΙΛΕΝΤΙΑΡΙΟΥ

ΕΚΦΡΑΣΙΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΣΟΦΙΑΣ

Ἴαμβοι πρὸς τὸν βασιλέα Ἰουστινιανόν.

Ἆρ' ἔστιν εὑρεῖν μείζονα τῆς νῦν ἡμέρας,
ἐν ἧι θεός τε καὶ βασιλεὺς σεμνύνεται;
οὐκ ἔστιν εἰπεῖν. Χριστὸν ἴσμεν δεσπότην,
ἴσμεν δὲ πάντως· τοῦτο γὰρ τοῖς σοῖς λόγοις
5 ποιεῖς, κράτιστε, γνώριμον καὶ βαρβάροις·
ὅθεν συνεργὸν αὐτὸν ἐν ταῖς πράξεσιν
ἔχεις παρόντα, νομοθετῶν, κτίζων πόλεις,
νεὼς ἐγείρων, ὅπλα κινῶν εἰ δέοι,
σπονδάς τε τάττων καὶ καταστέλλων μάχας,
10 ὅθεν τὸ νικᾶν συμφυὲς τοῖς σοῖς πόνοις
ὥσπερ ἐπίσημον· (οὐχὶ πρὸς τὴν ἑσπέραν
ὅρος μὲν ἡμῖν ὠκεανὸς τοῦ σοῦ κράτους
τὴν γῆν διεκδραμοῦσι; πρὸς δὲ τὴν ἕω
οὐ πάντας ἤδη τοὺς μὲν ἐτρέψω μάχαις,
15 τοὺς δὲ πρὶν ἐλθεῖν ἐς τόδε προσλαμβάνεις;
Λίβυν δὲ πάντα δοῦλον οὐκ ἔχεις πάλαι;)
ὅθεν νόσους μὲν διαδιδράσκεις εὐκόλως,
οὐκ ἐλπίσαντος οὐδενός· ὅθεν εἰκότως
τοὺς ἐν ἀφανεῖ, κράτιστε, κινδύνους ἀεὶ
20 μαθὼν παρῆλθες, οὐ δόρασιν, οὐκ ἀσπίσιν,
αὐτῆι δὲ χειρὶ τοῦ θεοῦ φρουρούμενος.
Ἄγαμαί σε, παγκράτιστε, τῆς εὐψυχίας,
ἄγαμαί σε τῆς γνώμης τε καὶ τῆς πίστεως.

Vor 1 am Rande: ἀρχὴ τῆς ὑποθέσεως. ἴαμβοι πρὸς *usw.* — 1 τῆ[.]νῦν. *Ergänzungen in 1—10 von Duc* — 2 βασιλε̣[...]εμνύνεται — 3 εἰπ̣ε̣[..]χριστ[.]ν — 4 π̣ά̣ντως — 5 κράτιστε[..]ώ̣ριμον — 7 νομοθετῶν, κτίζων πόλεις *Duc:* νομο θεῶν. κτίζω πόλεις· — 8 ναούς (ε above α), *am Rande* νεὼς — 10 νικαν ς̣[..]φυὲς



ὁ λόχος συνέστη, καὶ παρεσκευασμένον
25 τὸ ξίφος ὑπῆρχε, καὶ παρῆν ἡ κυρία,
καὶ τῶν βασιλείων ἐντὸς οἱ ξυνωμόται
ἤδη παρῆλθον, τῆς πύλης τε τῆς ἔσω,
μεθ' ἣν ἔμελλον προσβαλεῖν τοῖς σοῖς θρόνοις,
ἥπτοντο. ταῦτα γνοὺς δὲ καὶ μαθὼν πάλαι
30 ἐκαρτέρησας καὶ πεπίστευκας μόνωι
τῶι σου προασπίζοντι, τὸν θεὸν λέγω,
ὧι πάντα νικᾶις· τοῦ σκοποῦ δ' οὐκ ἐσφάλης.
τί γὰρ ἐπὶ τούτοις; ἔπεσεν αὐτοχειρίαι
ὁ τὸν λόχον ἄγων· οὐ γὰρ ἤθελεν ἡ Δίκη
35 αὐτὸν διασώζειν. ἐμφανῶς δ' ἠπίστατο
ἐκ τῶν τυράννων τῶν [μαθ]όντων πολλάκις,
ὡς, εἴπερ αὐτοῦ ζῶντος ἐγκρατὴς ἔσηι,
εἰς οἶκτον εὐθύς, εἰς ἔλεον πάντως τρέπηι
κἀνταῦθα νικῶν πᾶσαν ἀνθρώπου φύσιν.
40 ταῖς τοῦ βίου γὰρ συμπαθῶν ἁμαρτάσιν
ἐπεστέναξας πολλάκις τοῖς πταίσμασιν
ἡμῶν, ἄριστε· πολλάκις δὲ δακρύοις
τὸ πρᾶον ὄμμα βασιλικῶς ὑποβρέχεις
ἀλγῶν ἐφ' ἡμῖν· πρὸς δὲ τὴν ἀκρασίαν
45 βλέπων μάλιστα, τὴν σύνοικον τῶι βίωι,
λύεις ἅπαντας τῶν κακῶν ὀφλημάτων
ὥσπερ τὸ θεῖον, πρὸς δὲ συγγνώμην τρέχεις.
αἰτεῖς δὲ σαυτόν, ἡνίκα τῶν ἐγκλημάτων
τὸ μέγεθος οὐ δίδωσι τῶν δεήσεων
50 ἑτέρους κατάρχειν· καὶ γὰρ οὐκ ἐᾶις ποτὲ
ἄλλου γενέσθαι τὸν ἔλεόν σου τὸν πάνυ.
ἐξ ὧν δὲ δρῶμεν οὐχ ὁσίων τολμημάτων
ἔχεις ἀφορμὰς τῆς ἄνω παρρησίας.
Οὐχὶ πρὸς αὐτὸν τὸν θεὸν ἐξοπλίζεται
55 ὁ τὸν βασιλέα τοῦτον οὐ θέλων κρατεῖν,
τὸν ἥμερον, τὸν ἡδύν, ἐν τῶι μετρίωι
εὐεργετοῦντα καὶ φίλους καὶ μὴ φίλους;
σώζει σε ταῦτα· ταῦτα τὴν ψυχὴν ποεῖ
τῆς βασιλίδος, κράτιστε, τῆς εὐδαίμονος,
60 τῆς πανταρίστης, τῆς καλῆς καὶ πανσόφου,

---

33 *Der Vers zweimal. Randbemerkung* ὁ στίχος δισσῶς κεῖται — **35** ἐμφα-νῶς — **36** τω[....]όντων *erg. Fr* (*oder* παθόντων?) — **37** ζῶντος[.]γκρατής — **39** ἀνθ[..]που — **50** *Stichometrische Notiz:* ν̄

ἔχειν ὑπὲρ σοῦ πρὸς θεὸν παρρησίαν,
ἣν ζῶσαν εἶχες εὐσεβῆ συνεργάτιν,
ἐπεὶ δὲ μετῆλθε, παρέσχε τοῖς ὑπηκόοις
ὅρκον βοηθόν, ὅρκον ἀρραγέστατον,
65 ὃν οὐ παρῆλθες οὐδ' ἑκὼν παραδράμοις.
Καὶ ταῦτα μὲν δὴ ταῦτα· πρὸς δὲ τὸν νεὼν
ἤδη βαδίζειν βουλομένοις θαρρεῖν δίδου.
ἔστω δὲ τῶν σῶν καὶ τὸ δήπου θαυμάτων,
λόγους φανῆναι πρᾶγμα τολμῶντας φράσαι
70 τὸ πάντα νικῶν θαυμάτων ὑπερβολῆι.
ἔστιν δὲ δεῖγμα τῶν ἄγαν σου θαυμάτων
ὁ τοσοῦτος ἔρως, ὃν ἡ πόλις πᾶσα τρέφει
ἐπὶ σοί, βασιλεῦ κράτιστε, καὶ τῶι σῶι νεώι.
ἐπεὶ γὰρ ἦγες τὴν ἑορτὴν ὡς ἔδει,
75 ἅπας ὁ δῆμος εὐθύς, ἡ γερουσία,
οἱ τὸν μέσον ζηλοῦντες ἀσφαλῆ βίον
τὰς τῆς ἑορτῆς ἡμέρας ἐπεξάγειν
ἤιτουν· παρεῖχες· ἐξέδραμον· ἤιτουν πάλιν·
πάλιν παρεῖχες. τοῦτο δὲ δρῶν πολλάκις
80 ἐπεξέτεινας τὴν ἑορτὴν πλουσίως.

Τούτων λεχθέντων ἐν τῶι παλατίωι διηιρέθη ἡ ἀκρόασις, καὶ ἐλέχθη τὰ λοιπὰ ἐν τῶι ἐπισκοπείωι, ἐπὶ Εὐτυχίου τοῦ ἁγιωτάτου πατριάρχου, προλεχθέντων τῶν ὑποκειμένων ἰάμβων.

Ἥκομεν ἐς ὑμᾶς, ἄνδρες, ἐκ τῆς ἑστίας
τῆς τοῦ βασιλέως ἐς βασιλέως ἑστίαν
τοῦ παμμεγίστου, τοῦ ποητοῦ τῶν ὅλων,
δι' ὃν τὸ νικᾶν συμφυὲς τῶι δεσπότηι.
85 ἐκεῖ μὲν ἡμῖν τῶν γερῶν ὁ προστάτης 5
καθεὶς ἑαυτὸν εἰς θέατρον ἐκ λόγων
τὸν νοῦν παρέσχεν εὐμενῶς, ἐνταῦθα δὲ
ὁρᾶν πάρεστι τῶν ἱερῶν τὸν προστάτην·
ἔστω δὲ καὐτὸς εὐμενής. τούτων γε μὲν
90 μηδεὶς ἀκούσας λοιδορείσθω τοῖς λόγοις· 10
εἴποι γὰρ εἰκὸς ἄν τις "ὦ τάν, ὡς πάνυ
ληρεῖς περιττά. τοῦτον αἰτεῖς εὐμενῆ
λόγοις γενέσθαι, τῶν ἀγαθῶν τὴν οἰκίαν,

68 τὸ δήπου: τοδί που *verm. Niebuhr* — 70 θαυμάτων — 83 ποητοῦ *Maas:* νοητοῦ

τὸν πᾶσαν εὐμένειαν ἠμφιεσμένον;
95 τουτὶ πέπονθας ὅπερ ἂν εἰκότως πάθοι, 15
εἴ τις δέοιτο λιπαρῶς ἐγκείμενος
τὸν ἥλιον μὲν ἀνατέλλειν ἐν ἡμέραι,
τὸ φῶς δὲ λάμπειν, τοὺς λόγους δ' εἶναι λόγους."
ἐγὼ δὲ ταῦτα τοῦτον εἶναι τὸν τρόπον
100 οὐκ ἂν ἀποφαίην· πρὸς δὲ τὸν σκοπὸν βλέπων, 20
ὃς παμμέγιστος οὐκ ἔχων θ' ὑπερβολήν,
δέδοικα τὴν ἀγωνίαν. θαρρεῖν δ' ὅμως
ἐξ ὧν ἐδεδίειν πρότερον αὖθις ἄρχομαι.
εἰ μὲν γὰρ ἐλπὶς ἦν τις εὐσθενεῖ λόγωι
105 συνεξισοῦσθαι τῶι νεῶι τῶι παγκάλωι, 25
σφαλερὸν ὑπῆρχεν ἐπαποδύεσθαι πάλαις,
ἐν αἷς τὸ νικᾶν παρακεκινδυνευμένον.
ἐπεὶ δὲ πάντες ἴσμεν, ὡς οὐκ ἄν ποτε
λόγος φανείη συντρέχων ταῖς πράξεσιν
110 ταῖς τοῦ βασιλέως, ἔστι δ' αὖ τῶν πράξεων 30
τὸ παμμέγιστον ἡ κτίσις τούτου νεώ,
οὐ χρὴ δεδοικότας ἐπὶ προδιεγνωσμένοις
μένειν ἀτόλμους, ἀλλὰ τὴν προθυμίαν
κινεῖν ἅπασαν, ὡς ἔχει τις ἰσχύος.
115 ἔχει τι χρηστὸν ἀνδρὸς ἡ παρρησία. 35
εἰ μὴ γὰρ εὐτόλμως τε καὶ φρονῶν μέγα
ἐδημιούργει τὸν νεὼν ὁ δεσπότης
πάσης ὑπερβὰς ἐλπίδος θεωρίαν,
οὐκ ἂν προῆλθεν εἰς τοσαύτην ἡ πόλις
120 εὐθυμίαν τε καὶ τρυφὴν εὐδαίμονα. 40
τί οὖν ἀπεικὸς πρόσφορον παρρησίαν
τὰ νῦν φανῆναι καὶ λόγων ἀζημίαν;
ἃ γὰρ ἂν παραδράμωσιν ἠσθενηκότες,
ἔξεστι ταῦτα προσλαβεῖν τοῖς ὄμμασιν.
125 κρίνει δὲ τούτους οὐ κυαμοτρὼξ Ἀττικός, 45
ἀλλ' ἄνδρες εὐσεβεῖς τε καὶ συγγνώμονες,
οἷς καὶ τὸ θεῖον καὶ βασιλεὺς ἐφήδεται,
οἱ τὰς πόλεις τάττοντες, οἱ τὰς ἡνίας
ὅλων ἔχοντες καὶ λόγων καὶ πραγμάτων.
130 ἆρ' οὖν ἐπ' αὐτοὺς χρὴ βαδίζειν τοὺς στίχους 50
ἐκδημαγωγηθέντας εἰς παρρησίαν;

---

96 λιπαρῶς *Wil:* λιπαρῶν — 98 *Stichometrische Notiz:* στίχ(οι) ρ̄ — 103 ἐδεδίειν *Hermann:* ἐδεδείην — 111 τούτου *Wil:* τοῦ σοῦ — 115 χριστόν — 122 ἀζημίαν *Gr:* ἀζημίων




χρὴ τοῦτο πράττειν, αὐτὸς ἀντιφθέγξομαι
ὥσπερ τις ἠχὼ τῶν ἐμῶν φανεὶς λόγων.
οὐκοῦν ἐπάνειμι πρὸς βασιλέα τὸν μέγαν.

Παύλου Σιλεντιαρίου, υἱοῦ Κύρου, ἔκφρασις τῆς μεγάλης ἐκκλησίας.

135 Σήμερον οὐ σακέων με φέρει κτύπος, οὐδ᾽ ἐπὶ νίκην
ἕσπερον ἠὲ Λίβυσσαν ἐπείγομαι, οὐδὲ τροπαίοις
ἀμφὶ τυραννοφόνοις καναχήποδα ῥυθμὸν ἀράσσω·
Μηδοφόνων ἀβόητα μένοι κλέα σήμερον ἔργων.
Εἰρήνη πολύολβε, τιθηνήτειρα πολήων, 5
140 ἣν πλέον εὐπήληκος ἄναξ ἠγκάσσατο Νίκης,
δεῦρο· πολισσούχοισιν ἐπαυχήσαντες ἀέθλοις
παντὸς ὑπερκύδαντος ὑπέρτερον οἶκον ἀγῶνος
εὐιέροις ὕμνοισιν ἀείσομεν, ὧι ὑπὸ μούνωι
πᾶν κλέος ὑψορόφοιο κατώκλασε θέσκελον ἔργου. 10
145 Ἀλλὰ σύ μοι βασιλῆα φερέσβιον, ὄμπνια Ῥώμη,
στέψον ἀκηρασίοισι χύδην καταειμένον ὕμνοις,
οὐχ ὅτι σὸν ζυγόδεσμον ἐφήρμοσεν ἔθνεσι γαίης,
οὐχ ὅτι σῶν ἐτάνυσσεν ὑπέρβια μέτρα θοώκων
τέλσα παρ᾽ ἐσχατόωντα κατ᾽ ὠκεανιτίδας ἀκτάς, 15
150 ἀλλ᾽ ὅτι σὸν περὶ πῆχυν ἀπείρονα νηὸν ἐγείρας
Θυμβριάδος ποίησε φαεινοτέρην σε τεκούσης.
εἴξατέ μοι, Ῥώμης Καπετωλίδες, εἴξατε, φῆμαι·
τόσσον ἐμὸς βασιλεὺς ὑπερήλατο θάμβος ἐκεῖνο,
ὁππόσον εἰδώλοιο θεὸς μέγας ἐστὶν ἀρείων. 20
155 ἔνθεν ἐγὼν ἐθέλω σε μελιφθόγγοισι χορείαις,
χρυσοχίτων Ἀνθοῦσα, τεὸν σκηπτοῦχον ἀείδειν.
καὶ γὰρ ἄναξ οὐ μοῦνον ἐν ἔντεσι χεῖρα κορύσσων
ῥινοτόρωι δούλωσεν ἀπείρονα βάρβαρον αἰχμῆι,
ὄφρα τεοῖς ἀδμῆτα λόφον κλίνειε λεπάδνοις 25
160 καὶ θέμιδος πτήξειε τεῆς ζυγόν· ἀλλὰ καὶ αὐτὸς
τετριγὼς ὑπέροπλα μέλας Φθόνος ὤκλασε τόξωι
ἀστυόχου βασιλῆος, ἐπασσυτέροις δὲ βελέμνοις
ῥωγαλέος δούπησε, πεσὼν δ᾽ ἐβάθυνε κονίην.
καὶ σὺ δὲ πρεσβυγένεθλε Λατινιὰς ἔρχεο Ῥώμη, 30

---

137 ῥυθμὸν *Gr:* θυμὸν — *Am Rande:* γρ. ἀράξω — 138 ἀβόητα: δ᾽ ἀβόητα *verm. Wil* — 139 εἰρήνη *Duc:* εἰρήνης — 144 ἔργ$\overset{\text{ου}}{\text{ον}}$ — 147 οὐχ *Duc:* οὐδ᾽ — 148 οὐχ: *vielleicht* οὐδ᾽ *(vgl. 147) Fr* — 149 ὠκεανίτιδ$\overset{\text{ο}}{\text{α}}$ς — 158 αἰχμή *Duc:* αἰχμήν — 161 τόξωι *Gr:* τόξων *(über* ω *ein zusammengelaufenes* o *eher als ein zufälliger Klecks)*

165 σύνθροον ἀείδουσα μέλος νεοθηλέϊ Ῥώμηι·
ἔρχεο καγχαλόωσα, τεὴν ὅτι παῖδα δοκεύεις
μητρὸς ὑπερτέλλουσαν, ἐπεὶ χάρις ἥδε τοκήων.
Ἀνέρες, οἷσι μέμηλε θεουδέα θεσμὰ γεραίρειν,
δεῦρό μοι ἀχλυόεσσαν ἀπορρίψαντες ἀνίην 35
170 χιονέους ἕσσασθε γεγηθότες ἄψεσι πέπλους.
δάκρυ δὲ πενταέτηρον ἀποψήσαντες ὀπωπῆς
μέλψομεν εὐφήμοις ὑπὸ χείλεσιν εὔποδας ὕμνους.
οὐρανίων ὤϊξεν ἐπὶ χθονὶ κλῆιθρα πυλάων
Αὐσονίων σκηπτοῦχος, ὅλαις δ᾿ ἐπέτασσεν ἑορταῖς 40
175 εὐφροσύνην εὐρεῖαν, ὅλας ἤμβλυνε μερίμνας.
ἐξότε γὰρ δούπησεν ἐρισθενὲς ἔργον ἀνάκτων,
κῆδος ἔην ἀλίαστον ἀνὰ πτόλιν. ἵλαθι μύθωι,
ἵλαθι τολμήεντι, μεγασθενὲς ἤρανε γαίης,
ἰλήκοις ἐπέεσσι, καὶ εἰ τεὸν οὖας ὀρίνω 45
180 βαιὸν ὅσον· μεγάλων γὰρ ἐπερχομένη χάρις ἔργων
Ληθαίοις ἐκάλυψε κατηφέα κέντρα ῥεέθροις.
καὶ φάος ἠελίοιο φαάντερόν ἐστιν ὁδίτηι
χειμερίην μετὰ νύκτα, καὶ ἱμερόεσσα γαλήνη
ἄνδρας ἁλιπλάγκτους μετὰ κύματα μᾶλλον ἰαίνει. 50
185 ἵλαθι τολμήεντι, μεγασθενές, ἵλαθι μύθωι.
Ἤδη μὲν σθεναροῖσιν ἐπεμβεβαυῖα θεμείλοις
σφαίρης ἡμιτόμοιο κατήριπε θέσκελος ἄντυξ·
μυστιπόλου δ᾿ ἐτίναξεν ἐδέθλια πάντα μελάθρου,
πάντα δ᾿ ὑπεσκίρτησεν ἐν ἄστεϊ βάθρα θεμείλων, 55
190 γαῖα δ᾿ ὑπεστενάχιζεν ἐπὶ χρόνον, ἠερίαις δὲ
μισγομένη νεφέλησιν ὁμιχλήεσσα κονίη
οὐρανίης ἀμάρυγμα μεσημβρινὸν ἔσκεπεν αἴθρης.
Χριστὲ μάκαρ, σὺ δὲ σεῖο κατ᾿ ἔνδια χεῖρα τανύσσας
αἵμασιν οὐ μεθέηκας ὑπ᾿ ἀνδροφόνοισι μιῆναι 60
195 σὴν χθόνα Τελχῖνας κακοεργέας· οὐδὲ γὰρ ἔτλης
ὄμματος ἀχράντοιο βολῆι πανδερκέϊ λεύσσειν
αἷμα χυθὲν τεμένεσσιν ἀναιμάκτοιο θυηλῆς.
οὐδὲ μὲν εὐρύστερνος ὑπώκλασε μέχρι θεμείλων
νηός, ἀριστώδινος ἐελμένος ἅμμασι τέχνης· 65
200 ἀλλὰ μιῆς ἁψῖδος ἀπωλίσθησε κεραίη
ἀντολική, σφαίρης τε λάχος κονίησιν ἐμίχθη.
ἦν δὲ τὸ μὲν δαπέδοισι, τὸ δ᾿ εἰσέτι (θάμβος ἰδέσθαι)

165 σύνθρονον *(ν getilgt)* — 166 ὅτι *Duc:* ἔτι — 179 ἰλίκοις — 184 μᾶλλον *mit* γρ. *am Rande* θυμὸν *im Text* — 185 ἵλιθι *(das erste)* — 196 λεύσειν *(so durchweg)* — 199 *Wortstellung geordnet von Duc:* ἅμμασι τέχνης ἐελμένος



οἷάπερ ἀςτήρικτον ὁμίλεεν ἐκκρεμὲς αὔραις.
πᾶς δὲ κατηφείηι βεβολημένος ἔςτενεν ἀνήρ. 70
205 μή τις ἐμὴν ςειρῆνα βάλοι νεμεςήμονι μύθωι
ἀτραπὸν ἀμνήςτοιο διαςτείχουςαν ἀνίης·
ἡδύτερος μετὰ δάκρυ γέλως, μετὰ νοῦςον ὑγείη.
οὐχ οὕτως ἀκάχηςεν ἀπ᾽ αἰθέρος ἐκχυμένη φλὸξ
ἀνέρας, ὁππότε νῶτα κατέφλεγεν ἄχλοα γαίης, 75
210 μυρία καρφομένων ὅτε χεύματα ςίζεν ἀναύρων,
οὐδ᾽ ὅτε καρποτόκοιο κατὰ χθονὸς οὐρανὸς αἴθων
εὐρὺ χανὼν ὤϊξε πύλας δηλήμονος ὄμβρου
καὶ τραφερὸν ξύνωςε πέδον ῥοθίοιςι θαλάςςης.
Αὐτὰρ ἐμὸς ςκηπτοῦχος ἀπότροπον ἄλγος ἀκούςας 80
215 οὐκ ἐπὶ δὴν ἐκάλυψε νόου ςέλας, οὐδὲ κατηφὴς
ἠρεμέειν τέτληκεν ἀεργέος ἅμμαςιν ὄκνου,
ἀλλὰ μινυνθαδίης ἀπεςείςατο κέντρον ἀνίης,
πρὸς δὲ πόνους ἤϊξε παλινδωμήτορας οἴκου.
τῶι δὲ παρεςτηκυῖα ςακέςπαλος ἔννεπε Ῥώμη· 85
220 "παγκρατές, ὀλβιόμοιρε, Δίκης ἕδος, ἕρμα πολήων,
ἥρπαςε βαςκανίη με, χάρις δέ τίς ἐςτι Μεγαίρης,
⟦ὅττι ςέθεν ζώοντος †ἐγγύθεν ἐςτὶν ἀρωγή⟧
222a ὅττι ςέθεν ζώοντος ἐπέχραε κάλλεϊ Ῥώμης.
ςτήθεςιν ἡμετέροιςι περιρραγὲς ἕλκος ἀνίςχει· 90
ἀλλά, μάκαρ, (δύναςαι γὰρ ἐφ᾽ ἕλκεϊ φάρμακα πάςςειν)
225 χεῖρα τεὴν προτίταινε, ῥυηφενέος τροφὸν ὄλβου.
πάντα κυβερνητῆρι τεῶι διέπουςα χαλινῶι
ὑμετέροις ὑπέθηκα τροπαιοφόροιςι θριάμβοις.
ἠρεμέει καὶ Μῆδος ἄναξ καὶ Κελτὶς ὁμοκλή, 95
καὶ ξίφος ὑμετέροις φιλοτήςιον ὤπαςε θώκοις
230 Ἰνδὸς ἀνήρ, ἐλέφαντας ἄγων καὶ μάργαρα πόντου·
Καρχηδὼν γόνυ δοῦλον ἐμοῖς ἔκλινε τροπαίοις.
εἰς ἐμὲ φορτὶς ἅπαςα φερέςβιον ἐλπίδα τείνει,
κύκλιον εἰςορόωςα δρόμον διδυμάονος ἄρκτου, 100
ὥς κεν ἐμοῖς τεκέεςςιν ἐπίρρυτον ὄλβον ὀρέξω·
235 ἐμπορίην δ᾽ ἀνάγοντες ἐπιπνείουςιν ἀῆται.
ταῦτα τεοῖς καμάτοιςιν ἐφέςπεται· ἀλλ᾽ ἐπὶ πάςης
ἀγλαΐης θημῶνι πεςεῖν ὑπὸ χεύματα Λήθης
μήποτέ μοι, ςκηπτοῦχε, τὸ θέςκελον ἔργον ἐάςῃς. 105

---

205 βάλλοι — 218 παλινδωμήτορος (α über ος) — 221 Μεγαίρης *Gr:* μεγαίρειν — *Randbemerkung:* φθονεῖςθαι — 222 *gestrichen von Wil* — ἔγγυθεν: δτ᾽ ἔγγυθεν *Duc* — 222a *von gleicher Hand am Rande (222 und 222a umgestellt von Spitzner; Be streicht 222a)* — 223 ἡμετέροιςιν — 225 τρόφον *Duc:* ςτρόφον *(mit ·/.)* — 232 *Stichometrische Notiz:* ςτίχ(οι) ρ̄.



οὐ γάρ, ἄναξ, εἰ καί σε καταπτήσσουσι κλιθέντα
240 Αὐσονίοις θεσμοῖσιν ἀπείρονος ἔθνεα γαίης,
εἰ καὶ πᾶσαν ἔδειμας ἐμοὶ πόλιν, οὔποτε δήεις
σύμβολον ὑμετέροιο φαάντερον ἄλλο θοώκου."
ὣς φαμένη χαρίεντα λιλαίετο χείλεα πῆξαι 110
ποσσὶν ἀνακτορέοισιν. ὁ δ' ἵλαον ἠθάδι Ῥώμῃ
245 δεξιτερὴν ὤρεξεν ὑποκλάζουσαν ἐγείρων.
ἦκα δὲ μειδήσας, ἵνα μυρίον ἄλγος ἐλάσσῃ,
εὐφροσύνης πλήθοντας ἀκηδέος ἔκφατο μύθους·
"ῥῖψον ἄχος, βασίλεια πόλις, μὴ θυμὸν ὀρίνῃς· 115
ὡς βέλος οὐ νίκησε τεὸν σάκος οὐδέ τις ἄλλη
250 ἄκλονον ἐστυφέλιξε τεὴν φρένα βάρβαρος αἰχμή,
μηδὲ βαρυτλήτοισιν ὑποκλάζοιο μερίμναις.
τέτλαθι, παμβασίλεια πόλις, μὴ θυμὸν ἀμύξῃς·
καὶ γὰρ ἐμοῖς καμάτοισιν ἀοιδοτέρην σε τελέσσω 120
αὖτις ἀναστήσας κορυφὴν εὐάντυγα νηοῦ."
255 Ὣς φάμενος τεμένεσσιν ἐπείγετο, καὶ τάχα μύθου
γείτονος ἔργον ἔην ταχινώτερον· ὀρνύμενος γὰρ
ὡς θέμις οὐκ ἀνέμιμνε συνέμπορον ἀσπιδιώτην
χρύσεον ἀγνάμπτοιο κατ' αὐχένος ὅρμον ἑλόντα, 125
οὐ χρυσέην τινὰ ῥάβδον ἀεὶ προκέλευθον ἀνάκτων,
260 οὐ στρατὸν ἠνορέῃσι κεκασμένον εὔποδος ἥβης,
σύνδρομον εὐόπλοιο μελαγκρήπιδα κελεύθου.
ἐξαπίνης δ' ἑκάτερθε συνέρρεον ἄλλοθεν ἄλλοι
προφθαμένου βασιλῆος· ἐπεκτύπεον δὲ βοεῖαι 130
ἀνδρῶν στεινομένων, κανάχιζε δὲ συμμιγὲς ἠχώ.
265 ἀλλ' ὅτε δὴ κατὰ νηὸν ἐδύσατο καὶ βάσιν ἔγνω
δώματος ἀστυφέλικτον, ὅλην ἔτρεψε μενοινὴν
ἐς κορυφὴν περίμετρον, ἐπευφήμησε δὲ τέχνην
καὶ νόον Ἀνθεμίοιο κεκασμένον ἔμφρονι βουλῇ. 135
κεῖνος ἀνὴρ τὰ πρῶτα θεμείλια πήξατο νηοῦ
270 εὐκαμάτων βουλῇσιν ὑποδρήσσων βασιλήων,
δεινὸς ἀνὴρ καὶ κέντρον ἑλεῖν καὶ σχῆμα χαράξαι,
ὃς τοίχοις ἐνέηκε τόσον σθένος ὅσσον ἐρίζειν
δαίμονος ἀντιβίοιο βαρυτλήτοισιν ἐρωαῖς. 140
οὐ γὰρ ἀποτμηγέντος ἐρικνήμοιο καρήνου
275 ὤκλασεν, ἀλλ' ἀδόνητον ἐϋκρήπιδι θεμείλῳ

---

240 αὐσονίῃς[οις] ἀ[β]πείρονος θε[α]σμοῖσιν *(am Rande noch einmal berichtigt)* — 242 θοώκων[ου] — 251 ὑποκλάσ[ζ]σοιο — 254 κυρυφὴν — 258 ἑλόντα: ἔχοντα? *Fr* — 259 χρυσέην *Meineke:* χρυσῆς — 269 νῆ[α]οῦ — 272 τοίχοις *Duc:* τοίχους — 275 ἐυκρήπιδι *Duc:* κρηπίδι

ἴχνος ἐπεστήριξεν· ἐπὶ προτέροισι δὲ τοίχοις
ἰθυντὴρ μεγάλοιο παρ' Αὐσονίοισι θοώκου
αὖτις ἀμωμήτοιο χάριν δωμήσατο κόρσης. 145
'Αλλὰ τίς ἂν μέλψειεν ὅπως ὑψαύχενι κόσμωι
280 νηὸν ἀνεζώγρησε; τίς ἄρκιός ἐστι χαράξαι
μῆτιν ἀριστώδινα πολυσκήπτρου βασιλῆος;
κεῖνα μέν, ὦ σκηπτοῦχε, μεμηλότα τέκτονι τέχνηι
λείψομεν, εὐκαμάτων δὲ τεῶν ἐπὶ τέρματα μόχθων 150
ἵξομαι, ἀρτιτέλεστον ἰδὼν σέβας, ὧι ἔπι πάσης
285 θεῖος ἔρως ἀκτῖνας ἀνεπτοίησεν ὀπωπῆς.
πᾶς βροτὸς ἀγλαόμορφον ἐς οὐρανὸν ὄμμα τανύσσας
οὐκ ἐπὶ δὴν τέτληκεν ἀναγναμφθέντι τραχήλωι
κύκλιον ἀστροχίτωνος ἰδεῖν λειμῶνα χορείης, 155
ἀλλὰ καὶ ἐς χλοάουσαν ἀπήγαγεν ὄμμα κολώνην,
290 καὶ ῥόον ἀνθεμόεντος ἰδεῖν ἐπόθησεν ἀναύρου
καὶ στάχυν ἡβώοντα καὶ εὐδένδρου σκέπας ὕλης
πώεά τε σκαίροντα καὶ ἀμφιέλικτον ἐλαίην,
ἄμπελον εὐθαλέεσσιν ἐπικλινθεῖσαν ὀράμνοις 160
καὶ χαροποῦ γλαυκῶπιν ὑπὲρ πόντοιο γαλήνην
295 ξαινομένην πλωτῆρος ἁλιβρέκτοισιν ἐρετμοῖς.
εἰ δέ τις ἐν τεμένεσσι θεουδέσιν ἴχνος ἐρείσει,
οὐκ ἐθέλει παλίνορσον ἄγειν πόδα, θελγομένοις δὲ
ὄμμασιν ἔνθα καὶ ἔνθα πολύστροφον αὐχένα πάλλειν· 165
πᾶς κόρος εὐπήληκος ἐλήλαται ἔκτοθεν οἴκου.
300 τοῖον ἀειφρούρητος ἀμεμφέα νηὸν ἐγείρει
κοίρανος ἀθανάτοιο θεοῦ χραισμήτορι βουλῆι.
σοῖς γάρ, ἄναξ, καμάτοισιν ἐφέλκεαι ἵλαον εἶναι
Χριστὸν ὑπερκύδαντα διαμπερές. οὐ γὰρ ἐρεῖσαι 170
Ὄσσαν ἐρικνήμιδα κατ' Οὐλύμποιο καρήνων
305 ἤθελες, οὐκ Ὄσσης ὑπὲρ αὐχένα Πήλιον ἕλκειν,
ἀμβατὸν ἀνδρομέοισιν ὑπ' ἴχνεσιν αἰθέρα τεύχων·
ἀλλ' ὁσίοις μόχθοισιν ὑπέρτερον ἐλπίδος ἔργον
ἐξανύσας ὀρέων μὲν ἐπεμβάδος οὔτι χατίζεις, 175
ὥς κεν ἀναΐξειας ἐς οὐρανόν, εὐσεβίης δὲ
310 ἰθυπόροις πτερύγεσσι πρὸς αἰθέρα δῖον ἐλαύνεις.
'Αλλὰ τί δηθύνω λαθικηδέος ἦμαρ ἑορτῆς
ὑμνῆσαι; τί δὲ μῦθον ἑλίσσομεν ἔκτοθι νηοῦ;

---

277 θοώκου *im Text,* θοώκοις *am Rande* — 287 ἀναγναφθέντι — 291 ἡβόωντα — σκέπας[.]λης — 295 πλοτῆρος — 300 τοῖον ἀειφρούρητος *Gr:* τοῖος ἀειφρούρητος — 301 (*Am Rande* Χρ(ιστος) ἵλαος εἴη)

ἴομεν ἐν τεμένεςςι, θεὸν δ᾽ ὑμνήςατε μύςται 180
ἱκέσιον καλέοντες ἐμῶν χραιςμήτορα μύθων.
315 Ἄρτι μὲν ἀμβλυνθεῖςα γένυν μετὰ βότρυας ἅρπη
ἐςςομένης ἀνέμιμνε θερειγενὲς ἔργον ἀμάλλης,
ἠέλιος δὲ νότοιο παρὰ πτερὸν ἡνία πάλλων
αἰγὸς ἐς ἰχθυόεντος ἀθαλπέας ἤλαε μοίρας, 185
ἄρτι κατηφήςαντα λιπὼν ἀφετῆρα βελέμνων.
320 ἤλυθε δ᾽ ἠριγένεια σεβάςμιος, οἰγομένη δὲ
ἄμβροτος ἀρτιδόμοιο πύλη μυκήςατο νηοῦ,
λαὸν ἔςω καλέουςα καὶ ἤρανον. εὖτε κελαινὴ
νὺξ μινύθει καὶ πᾶςιν ἀέξεται ἠμάτιον φῶς, 190
ὣς ἐτεὸν μινύθει μεγάλου νηοῖο φανέντος
325 νὺξ ἀχέων καὶ πάντας ἐπέδραμε χάρματος αἴγλη.
ἔπρεπέ σοι, σκηπτοῦχε μεγαςθενές, ἔπρεπε Ῥώμηι,
ἔπρεπεν ἀμβροσίοιο θεοῦ προκέλευθον ἑορτῆς
ὑμετέροις λαοῖςι θύρην νηοῖο πετάςςαι· 195
ἔπρεπεν ἑξείης μετὰ θέςκελον ἦμαρ ἐκεῖνο
330 ζωοτόκου Χριςτοῖο γενέθλιον ἦμαρ ἱκέςθαι.
καὶ δὴ νὺξ τετέλεςτο προηγέτις εὔποδος ἠοῦς
εὐφροςύνην καλέουςα, θεοῦ δ᾽ ὑπεδέξατο κῆρυξ
ἄμβροτος ἀγρύπνοιο †λαων κελάδημα χορείης 200
θεσπεσίοις τεμένεςςιν ἑοῖς, ὅθι μυςτίδι φωνῆι
335 παννυχίους Χριςτοῖο βιαρκέος ἀνέρες ὕμνους
ἀσπαςίως ἐβόηςαν ἀςιγήτοιςιν ἀοιδαῖς.
ἀλλ᾽ ὅτε δὴ σκιόεςςαν ἀναςτείλαςα καλύπτρην
οὐρανίας ῥοδόπηχυς ὑπέδραμεν ἄντυγας αἴγλη, 205
δὴ τότε λαὸς ἅπας ςυναγείρετο, πᾶς τε θοώκων
340 ἀρχός, ὑποδρήςςων σθεναροῦ βαςιλῆος ἐφετμαῖς
καὶ Χριςτῶι βαςιλῆϊ χαρίςια δῶρα κομίζων,
ἱκεςίοις ςτομάτεςςι θεουδέας ἤπυεν ὕμνους,
ἄργυφον εὐκαμάτοις ὑπὸ χείρεςι κηρὸν ἀνάπτων. 210
ἕςπετο δ᾽ ἀρητήρ, ἱερῆς δ᾽ ἐξῆρχε χορείης,
345 ἀρητὴρ πολύυμνος, ὃν ἄξιον εὕρετο νηοῦ
Αὐςονίων σκηπτοῦχος· ὅλης δ᾽ ἐςτείνετο Ῥώμης
ἀτραπὸς εὐρυάγυια. μολὼν δ᾽ ἐπὶ θέςπιδας αὐλὰς
δῆμος ἅπας ἐπέβωςε χαρίςιον, οὐρανίας δὲ 215
ἀχράντους ἐδόκηςεν ἐς ἄντυγας ἴχνια θέςθαι.

314 χραιςμήτορα *Duc:* χραιςμήτορι — 316 θερηγενές — 318 ἰχθυοεντᾶς — 326 ῥώμη — 328 λαοῖς — 333 λαῶν *im Text, am Rande* γρ. πέλων ζτ *und darunter* γρ. τελῶν κελάδημα ζτ.: Πλάτων? *Fr* — *Stichometrische Notiz:* στιχ(οι) ο̄ — 334 τεμένεςςι νέοις — 341 χαρήςια — 343 χείρεςςι — 348 ἐπέβωςε *Wil:* ἐςέβωςε *im Text,* γρ. ἐςεβόηςε *am Rand.* ἐβόηςε *verm. Gr*

350 Οἴξατέ μοι κλῇδα θεουδέες, οἴξατε, μύσται,
οἴξατε δ' ἡμετέροισιν ἀνάκτορα θέσκελα μύθοις,
εὐχωλὴν δ' ἐπέεσσι κομίσσατε· καὶ γὰρ ἀνάγκη
ἁπτομένους βαλβῖδος ἐς ὑμέας ὄμμα τανύσσαι. 220
Τρισσὰ μὲν ἀντολικῶν ἀναπέπταται ἔνδια κύκλων
355 ἡμιτόμων· ὑψοῦ δὲ μετ' ὄρθιον αὐχένα τοίχων
σφαίρης τετρατόμοιο λάχος τὸ τέταρτον ἀνέρπει,
οἷον ὑπὲρ τριλόφοιο καρήατος, ὑψόθι νώτων,
σχῆμα πολυγλήνοισι ταὼς πτερύγεσσιν ἐγείρει. 225
κόγχας ταῦτα κάρηνα σοφοὶ τεχνήμονι μύθωι
360 ἀνέρες ηὐδάξαντο· τὸ δ' ἀτρεκές, εἴτ' ἀπὸ κόγχου
εἰναλίου καλέουσι δαήμονες εἴτ' ἀπὸ τέχνης,
αὐτοί που δεδάασι. μέση δ' ἐζώσατο θώκους
μυστιπόλους καὶ βάθρα περίδρομα. καὶ τὸ μὲν αὐτῶν 230
ὑστατίην ὑπὸ πέζαν ἀολλίζουσα συνέλκει
365 ἐγγύτερον περὶ κέντρον ἐπὶ χθονός· ὅσσα δ' ἀνίσχει
ὑψόθεν, εὐρύνουσι διάστασιν ἄχρι θοώκων
ἀργυρέων κατὰ βαιόν, ἀεξομένοισι δὲ κύκλοις
αἰὲν ἐπεμβαίνουσαν ἐπειλίσσουσι κεραίην. 235
Τὴν δὲ μετεκδέχεται κρατεροῖς ἀραρυῖα θεμείλοις
370 ἐς βάσιν εὐθύγραμμος ὕπερθε δὲ κύκλιος ἄντυξ,
σχήμασιν οὐ σφαίρης ἐναλίγκιος, ἀλλὰ κυλίνδρου
ἄνδιχα τεμνομένοιο. δύω δ' εὐκίονας ἄλλας
κόγχας ἀμφοτέρωθι προβάλλεται ἐς δύσιν ἕρπειν, 240
οἵαπερ ἐκτανύουσα περιγναμφθέντας ἀγοστούς,
375 λαὸν ὅπως πολύυμνον ἑοῖς ἀγκάσσεται οἴκοις.
καὶ τὰς μὲν χρυσέοισιν ἐλαφρίζουσι καρήνοις
στικτοὶ πορφυρέοισιν ἀποστίλβοντες ἀώτοις
κίονες, ἡμιτμῆγι περισταδὸν ἄντυγι κύκλου, 245
ἄχθος ἀερτάζοντες ὑπέρβιον, οὕς ποτε Θήβης
380 Νειλώιης ἐλόχευσαν ἐϋκνήμιδες ἐρίπναι.
κίοσι μὲν δοιοῖσιν ἀείρεται ἔνθα καὶ ἔνθα
ἀμφοτέρης ἁψῖδος ἐδέθλια· τριχθαδίας δὲ
ἡμιτελεῖς ἁψῖδας ὀλίζονας ἴχνεσι κόγχης 250
ἄνδρες ὑπειλίξαντο δαήμονες, ὧν ὑπὸ πέζαν
385 κίονες ἱδρύσαντο καρήατα δέσμια χαλκῶι,
γλυπτά, χρυσεότευκτα, παραπλάζοντα μερίμνας.

---

351 ἡμετέροισιν *übersetzt Duc, verb. Gr:* ὑμετέροισιν — 354 *Am Rand:* ἀρχὴ τῆς ἐκφράσεως τοῦ ναοῦ — 355 ὑψοῦ δὲ *Duc:* ὑψοῦ — 357 ὑψόθι νώτων — 363 αὐτῶν *Duc:* αὐτ(ὴν) — 378 κύκλου *Duc:* κύκλους — 379 ἀερτάζοντας (ε over ας) — 380 ἐΰ[.]νήμιδες — 384 ὑπειλήξαντο

εἰcὶ δὲ πορφυρέαις ἐπὶ κίοσι κίονες ἄλλαι,
ἀγλαὰ Θεσσαλικῆς χλοερώπιδος ἄνθεα πέτρης· 255
ἔνθα [cυ] θηλυτέρων ὑπερώϊα καλὰ νοήσεις.
390 σχῆ[μα δ' ὅ]λον φορέουσιν, ὃ νειόθεν ἔστιν ἰδέσθαι·
ἓξ δ' [ὑπὸ Θ]εσσαλικοῖσι καὶ οὐ δύο κίοσι λάμπει.
ἔστι δὲ θαμβῆσαι νόον ἀνέρος, ὅς ποτε δοιαῖς
πήξατο θαρσαλέως ἐπὶ κίοσι τρισσάκι δοιάς, 260
οὐδὲ βάσιν κενεοῖο κατ' ἠέρος ἔτρεσε πῆξαι.
395 πάντα δὲ Θεσσαλικοῖο μεταίχμια κίονος ἀνὴρ
λαϊνέοις ἔφραξεν ἐρείσμασιν, ἔνθα κλιθεῖσαι
ἐργοπόνους ἀγκῶνας ἐπηρείσαντο γυναῖκες.
Οὕτως ἀντολικὰς μὲν ἐπ' ἄντυγας ὄμμα τανύσσας 265
θάμβος ἀειδίνητον ἐσόψεαι. ἀλλ' ἐπὶ πάσαις
400 ἐκφύεται πολύκυκλον ὑπὲρ σκέπας οἷά τις ἄλλη
ἀψὶς ἠερόφοιτος, ἀνευρύνουσα κεραίην
ἠέρι κολπωθεῖσαν, ἀίσσει δ' ἄχρι καρήνου
ἄχρι βαθυκνήμοιο καὶ ἄντυγος, ἧς κατὰ νῶτον 270
πυθμένας ἐρρίζωσε μέσου κόρυς ἄμβροτος οἴκου.
405 ὣς ἡ μὲν βαθύκολπος ἀνέσσυται ἠέρι κόγχη,
ὑψόθεν ἀντέλλουσα μία, τρισσοῖσι δὲ κόλποις
νέρθεν ἐπεμβεβαυῖα· διατμηγεῖσα δὲ νώτοις
πένταχα μοιρηθέντα δοχήϊα φωτὸς ἀνοίγει, 275
λεπταλέαις ὑάλοις κεκαλυμμένα, τῶν διὰ μέσσης
410 φαιδρὸν ἀπαστράπτουσα ῥοδόσφυρος ἔρχεται ἠώς.

Διαιρεθείσης πάλιν τῆς ἀκροάσεως προελέχθησαν οἱ ὑποκείμενοι στίχοι.

Εἰ μὲν πρὸς ἄλλο θέατρον ὑμᾶς συγκαλεῖν
συχνῶς ἐπεχείρουν, ὄχλον ἄν τις εἰκότως
ἡγήσατο τοῦτο· νῦν γε μὴν εὖ οἶδ' ὅτι
πρὸς τὸν νεὼν δραμόντες αὖθις τὸν μέγαν
415 ἐρᾶτε πάντες τῆς ἀκοῆς ὡς τῆς θέας.
οὐκοῦν τὸ λοιπὸν προσκαταθήσω τοῦ χρέους.

---

388 ἀγλ[..]θεσσαλικῆς *erg. Duc* — 389*) σ[.]θηλυτέρων *erg. Fr* — 390 σχῆμ[.]ολον *erg. Fr* — 391 ἓξ δ' [.]ο[.]εσσαλικοῖσι *erg. Duc* — 392 θαμβῆσαι — 397 ἐπηρῆσαντο (ει über ῆ) — 401 ἠερόφοτος (ι über ο) — 402 *ηεριχολπωθ*εῖσαν *ἀίσ*σει δ' ἄχρι καρή*νου* — 403 ἄχρι — καιἀ[.]*ντυ*γος — 404 ἄ*μβρο*τος οἴκου — 405 ἠέρ[.]κόγχη — 406 τρισσοῖσι — 409 κεκαλυμμένα — 410 ἀπαστρά*πτουσα ῥοδόσφυρ*ος ἔρχεται ἠώς — *Überschrift: πάλιν τῆς ἀκροάσεως* προελέχθησαν οἱ υποκείμενοι *στίχοι:* — 411 *θέα*τρον ὑμᾶς — 412 ἐπεχείρ[.]υν *ὄχλον* — 413 νῦ*ν γε μ*ὴν εὖ *οἶ*δ' — 414 δρα*μόντ*ες — 415 *τῆς ἀ*κοῆς — 416 λοιπὸν *προ*σκαταθήσω

*) Die hier schräg gegebenen Buchstaben sind nur im Abdruck auf den Gegenseiten der Handschrift erhalten.

Πάντα καὶ ἑcπερίην τις ἐπὶ κλίσιν ἶcα νοήcει
σχήμασιν ἠώιοις, ὀλίγων ἄτερ. οὐ γὰρ ἐν αὐτῆι
μεσσάτιον κατὰ χῶρον ἕλιξ περιδέδρ[ομεν] ἄντυξ
420 οἷάπερ ἀντολικοῖς ἐπὶ τέρμασιν, ἧ[χι θυ]ηλῆς
ἴδμονες ἀρητῆρες ἐνίδρυσαντο θοώκους 5
ἀργυρέοις στίλβοντας ἀπειρεσίοισι [μετάλ]λ[οι]c.
ἀλλὰ δύσις πυλεῶνα μέγαν πολυ[δαίδ]αλ[ον ἴσχ]ει,
οὐχ ἕνα· τριχθαδίους γὰρ ἔχει κατὰ τέ[λσα μελ]άθρου.
425 μηκεδανὸς δ᾽ ἐπὶ τοῖσι πύλαις παραπέπ[ταται] αὐλών,
δεχνύμενος προσιόντας ὑπ᾽ εὐρ[υπ]όροισι θυρέτροις, 10
μῆκος ἔχων ὅσον εὖρος ἀνάκτορα θέσκελα νηοῦ.
χῶρος ὅδε Γραικοῖσι φατίζεται ἀνδράσι νάρθηξ.
ἔνθα δέ τις κατὰ νύκτα διαμπερὲς ἦχος ἀνέρπων
430 εὐκέλαδος Χριστοῖο βιαρκέος οὔατα θέλγει,
ὁππόθι τιμήεντα θεουδέος ὄργια Δαυὶδ 15
ἀντιπόροις ἰαχῇσιν ἀείδεται ἀνδράσι μύστηις,
Δαυὶδ πρηϋνόοιο, τὸν ᾔνεσε θέσκελος ὀμφή,
φωτὸς ἀγακλήεντος, ὅθεν πολύυμνος ἀπορρὼξ
435 γαστέρι δεξαμένη τὸν ἀμήτορα παῖδα θεοῖο
Χριστὸν ἀνεβλάστησεν ἀπειρογάμοισι λοχείαις, 20
μητρῴοις δ᾽ ὑπέθηκε τὸν ἄσπορον υἱέα θεσμοῖς.
ἑπτὰ δ᾽ ἀνευρύνας ἱεροὺς πυλεῶνας ἀνοίγει,
λαὸν ἔσω καλέοντας ὁμιλαδόν· ἀλλ᾽ ὁ μὲν αὐτῶν
440 ἐνστρέφεται νάρθηκος ἐπὶ στεινοῖο μετώπου
ἐς νότον, ὃς δὲ βορῆος ἐπὶ πτερά· τῶν γε μὲν ἄλλων 25
νηοκόρος παλάμῃσι μεμυκότα θαιρὸν ἀνοίγει
ἑσπέριον περὶ τοῖχον, ὃς ὕστατός ἐστι μελάθρου.
Πῆι φέρομαι; τίς μῦθον ἀνήρπασε πλαγκτὸν ἀήτης
445 οἷάπερ ἐν πελάγεσσι; μέσον παραδέδρομε νηοῦ
χῶρον ὑπερκύδαντα. παλιννόστησον, ἀοιδή, 30
θάμβος ὅπηι πανάπιστον ἰδεῖν, πανάπιστον ἀκοῦσαι.
εἰσὶ γὰρ ἀντολικούς τε καὶ ἑσπερίους μετὰ κύκλους,
κύκλους ἡμιτελεῖς, μετὰ κίονα δίζυγα Θήβης,
450 εὐπαγέες τοῖχοι πίσυρες, γυμνοὶ μὲν ὁρᾶσθαι

---

417 ἑσπερί[..]τις — ἰσαν̣οήσει — 418 εν̣αυτῆι — 419 περιδεδρ̣[....]ἄντυξ *erg. Salmasius* — 420 τέρμασιν.ἡ̇[.....]η̣λῆς *erg. Fr* — 421 ἐνιδρύσαντο θοώκου̣ς — 422 ἀπειρεσίοισι[....]λ[..]ς *erg. Gr* — 423 πολυ̣[...]αλο̣[....]ει *Stellung von* αλο̣ *nicht genau zu bestimmen; erg. Gr* — 424 κ̣α̣τ̣ὰ τ̣ε[......]αθρου *hinter* τ̣ε *vielleicht* λ̣; *erg. Duc* — 425 πύ̣λαις π̣α̣ρ̣α̣π̣έ̣π̣[...]αὐλὸ̣ν *erg. Be,* αὐλών *verb. Gr* — 426 ἐυρ[..]ό̣ροισ̣ι *(vor* ροισι *ist auch* ύ *möglich) erg. Fr* — 437 ἄσπορον *Duc:* ἄσπορα — 438 *über* ἀνοίγει *steht* α̣τα̣, *unverständlich* — 439 ὁμηλαδόν — 441 ὃς *Duc:* ὁ

πρό[cθεν,] ἐπὶ πλευρὰc δὲ καὶ ἀρραγέαc περὶ νώτουc 35
ἀντ[ιπόρο]ιc cφιγχθέντεc ἐρείcμαcιν· εὐκαμάτοιc δὲ
τέτρ[αχα μο]ιρηθέντεc ἐφεδρήccουcι θεμείλοιc,
πέτρ[αιc] ἀρραγέεccιν ἀρηρότεc, ὧν διὰ μέccου
455 ψῆγμα πυριφλέκτοιο λίθου προχοῇcι κεράccαc
ἁρμονίην ξύνωcεν ἀνὴρ δωμήτορι τέχνηι. 40
τοῖc ἔπι μυριόμετροc ἐπιγναμφθεῖcα κεραίη,
οἷάπερ εὐκύκλοιο πολύχροοc ἴριδοc ἄντυξ,
ἣ μὲν ἐπὶ Ζεφύρου τρέπεται πτερόν, ἣ δὲ βορῆοc
460 ἐc κλίcιν, ἣ δὲ νότοιο, καὶ ὄρθιοc ἔγρεται ἄλλη
εὖρον ἐπὶ φλογόεντα. βάcιν δ' ἀτίνακτον ἑκάcτη 45
γείτοcιν ἀμφοτέρωθεν ὁμοῦ cυνέμιξε κεραίαιc,
ξυνοῦ πηγνυμένην ἐπὶ τέρμονοc· ὀρνυμένη δὲ
ἠερίαιc κατὰ βαιὸν ἐϋγνάμπτοιcι κελεύθοιc
465 τῆc πρὶν ὁμογνήτοιο διίcταται. ἀλλὰ καὶ αὐτῶν
ἀψίδων τὸ μεταξὺ καλοῖc ἀναπίμπλαται ἔργοιc. 50
ἔνθα γὰρ ἀλλήλων ἀπονεύμεναι ἤθεcι τέχνηc
ἠέρα γυμνὸν ἔδειξαν, ἀνέccυται ἶcα τριγώνωι
τοῖχοc ἐπικλινθεὶc ὅcον ἄρκιον, ἄχρι cυνάψηι
470 πήχεαc ἀμφοτέρωθεν ὁμόζυγοc ἄντυγι κύκλου.
τέτραχα δ' ἑρπύζων ἀνατείνεται, ὄφρα φανείη 55
ἕν, cτε[φάνοι]c κύκλοιο περίδρομοc ὑψόθι νώτου.
μέccα μὲν ἀψ[ίδω]ν, ὅcα κύκλιον ἄντυγα τεύχει,
ὀπταλέαιc πλίνθοιcιν ἀρηρότα δήcατο τέχνη,
475 ἄκρα δὲ πετραίοιcι κεράατα πῆξε δομαίοιc.
ἁρμονίαιc δ' ἐνέηκε πλάκαc μαλακοῖο μολύβδου, 60
ὄφρα κε μὴ λάιγγεc ἐπ' ἀλλήληιcι δεθεῖcαι
καὶ cτυφελὰ cτυφελοῖcιν ἐπ' ἄχθεcιν ἄχθεα θεῖcαι
νῶτα διαθρύψωcι· μεcοδμήτωι δὲ μολύβδωι
480 ἠρέμα πιληθεῖcα βάcιc μαλθάccετο πέτρου.

Λαϊνέη δ' ὅλα νῶτα κατεcφήκωcέ τιc ἄντυξ, 65
πάντοθεν εὐδίνητοc, ὅπηι καὶ ῥίζα καθέρπει
cφαίρηc ἡμιτόμοιο καὶ ἄντυγέc εἰcιν ἑλιγμῶι
τοῦ πυμάτου κύκλοιο, τὸν ἀψίδων κατὰ νῶτα

---

451 πρό[. . . .]ἐπὶ *erg. Duc* — 452 αντ[. . . .]ιc *erg. Duc* — 453 τετρ[. . . .]ιρηθέντ$\overset{α}{ε}$c *erg. Duc Gr* — 454 πέτρ[. . .]αρραγέεccιν *erg. Duc* — 455 ψῦγμα̣ — 467 ἀπονεύμεναι *Hermann:* ἀπονεύμενα — 468 ἠέρ̣α — ἶcα *Duc:* δ' ἶcα — 469 ἄ̣ρ̣κ̣ιον — 470 πήχεαcαμφοτέρωθεν[.]μ[΄]ζυγοc *erg. Gr* — 471 τέτραχα̣ — 472 ἕνcτε[. . . .]ι̣cκυκλοιο *erg Fr* — ὕψοθ$\overset{ε}{ι}$ — 473 αψ[. . . .]ν *erg. Gr* — κύκλειον *im Text,* κύκλιον *am Rande* — 474 τέχνηι — 475 δομαίοιc *Ludwich:* δόμοιο — 476 μολ$\overset{υ}{ί}$βδου — 484 νῶτα *Duc:* νώτου

485 ἀνέρες ἐστεφάνωσαν. ὑπὸ προβλῆτι δὲ κόσμωι
ἐκκρεμέες λάϊγγες ἐτορνώσαντο πορείην 70
στεινήν, τερμιόεσσαν· ὅπηι καὶ φωσφόρος ἀνὴρ
ἄτρομος ἀμφιθέων ἱεροὺς λαμπτῆρας ἀνάπτει.
ἐγρομένη δ' ἐφύπερθεν ἐς ἄπλετον ἠέρα πήληξ
490 πάντοθι μὲν σφαιρηδὸν ἑλίσσεται, οἷα δὲ φαιδρὸς
οὐρανὸς ἀμφιβέβηκε δόμου σκέπας· ἀκροτάτης δὲ 75
σταυρὸν ὑπὲρ κορυφῆς ἐρυσίπτολιν ἔγραφε τέχνη.
ἔστι δ' ἰδεῖν μέγα θάμβος, ὅπως κατὰ βαιὸν ἰοῦσα
εὐρυτέρη μὲν ἔνερθεν, ὕπερθε δὲ μεῖον ἀνέρπει·
495 οὐ μὴν ὀξυκάρηνος ἀνέσσυται, ἀλλ' ἄρα μᾶλλον
ὡς πόλος ἠερόφοιτος. ἐπ' εὐκαμάτοισι δὲ νώτοις 80
ἁψίδων ἐπέπηξε βάσιν [ϖ_◡◡_◡̄
πάντοθι δινηθεῖσαν. ἀνερπ[ϖ]ους[◡◡_]ας
λαοδόμων παλάμῃσιν ἀμοιβαδὸν ἔξεσεν οἴμους.
500 εἰσορόων φαίης κτένα [γύρ]ιον, ὧι φύσις [_◡̄
ἀγλαΐην ἐχάραξε[◡_ϖ_◡◡_◡̄ 85
οὐκέτι δ' ἀλλήλη[σιν ὁ]μ[ιλ]αδὸν εἰ[ς ἓν] ἰοῦσα[ι
ἀτραπιτοὶ συνέκυρσαν ἐριχρύσοιο κ[αρή]νου·
ἀλλὰ μέση στεφανηδὸν ἄνω[ϖ_◡◡]ἄντυξ
505 ἀσκαφέος χώροιο, τὸν οὐκ ἐ[ϖ_◡◡τέ]χνη.
_◡]τύπος σταυροῖο μεσόμ[φα]λος ἔνδοθι κύκλου 90
λεπταλέηι ψηφῖδι χαράσσεται, ὄφρα σαώσηι
νηὸν ἀειφρούρητον ὅλου κόσμοιο σαωτήρ.
σφαίρης δ' ἡμιτόμου περὶ πυθμένα πεντάκις ὀκτὼ
510 εὐφαέων ἁψῖδας ἐτεχνήσαντο θυρέτρων,
ὁππόθεν ἁβροκόμοιο σέλας πορθμεύεται ἠοῦς. 95
Θάμβος ἔχω, τίνα μῆτιν ἐπήραρεν εὐρέϊ νηῶι
ἡμέτερος σκηπτοῦχος, ὅπως δωμήτορι μόχθωι

---

486 ἐτορνώσαντο *Duc:* ἐστερνώσαντο — 497 *αψιδων*επεπηξεβασινπ̣υ̣[. . . π̣υ̣ *ganz unsicher* — 498 *παντοθιδινηθ*εισαν ἀνερπ[. .]ους[. . . . . .]*β̣λ̣ας*: *am Schluß ist auch κ̣ρ̣ας möglich. Etwa* ἀνερπύστους δὲ κατ' ἄκρας? *Fr* — 499 *λαοδομων* παλαμηισιν *αμοιβαδον*ε̣ξ̣ε̣σ̣*ενοιμοὺς* — 500 *εισοροωνφαιης* κτέ̣ναγ̣υ̣[.]*ιον.ωιφυσις*[. . . *vielleicht* [αὐτὴ *erg. Fr* — 501 *αγλαιηνεχαρ̣α̣ξ̣*ε̣[.]ε̣υ̣[.]*τ̣υ̣φε*(ε?)c[.]θ̣[. . . .]θ̣[. . .: *vielleicht* ἐυστεφέεσσι θυρέτροις *Fr* — 502 ουκέτιδαλλήλ̣η[. . . .]μ̣[. .]α̣δονει[. .]ι̣ουσα[. . *erg. Fr* — 503 *ατραπιτοὶσυνε*κυρσα[.]*ε̣ρ̣ι*χρυσοιο̣κ̣[. . . .]*νου· erg. Fr* — 504 *αλλαμεσηστεφανη*δον *αν̣ω̣ο̣π̣α̣*[. . . . .]αντυξ: ω̣ο̣π̣α̣ *ist ganz zweifelhaft, ebenso, ob Raum zwischen* ηδον *und* αν — περιδέδρομεν *oder* περιτέλλεται ἄντυξ? *Fr* — 505 ασκαφεοσ*χωροιο* τὸνουκε[. . . . .]χ̣ν̣η *hinter* ουκε *vielleicht Ansatz von* τ — 506 σ̣[. . .]*τυπος σταυροιο μ*ε̣σ̣ομ[. . .]λ̣ο̣σ̣ενδοθι κύκλ(ου) *Anfang* ἔ[νθα] *oder* ἀ[λλὰ]? *erg. Fr* — 507 .]ε̣*πταλεηιψηφιδι χαράσσεται* οφρασαώσηι — 508 *νηονα*ει-φρουρ*ητον* ὅ*λουκοσμ*οιοσαωτηρ — 509 σφαι[.]ης δ' ημι*τομου περὶ πυθ*μένα πεν-*τάκις οκτὼ* — 510 ἐτεχνήσαντο *Duc:* ἐτεχνήσατο — 511 ὁππόθεναβροκόμοιο — 513 *ἡμετ*ε̣ρος σκηπτοῦχος

ἀνέρες, εὐτέχνοισιν ὑποδρήσσοντες ἐδέθλοις,
515 πλίνθοις ὀπταλέῃσιν ἀνεστήσαντο δεθείσας
ἄντυγας ἁψίδων τε καὶ εὐρυπόρου σκέπας οἴκου. 100
καὶ γὰρ ἀνὴρ πολύμητις, ἀνειμένος ἴδμονι τέχνῃ,
ἄξυλον εὐορόφοιο τέγος τεχνήσατο νηοῦ.
οὐδὲ γὰρ οὐ Φοίνισσαν ὑπὲρ Λιβάνοιο κολώνην
520 οὐδὲ μὲν Ἀλπείων σκοπέλων ἀνὰ δάσκιον ὕλην
Ἀσσύριος δρυτόμος τις ἀνὴρ ἢ Κελτὸς ἀράσσων 105
δενδροκόμοις βουπλῆγας ἐν ἄλσεσιν, οὔ τινα πεύκην,
οὐκ ἐλάτην ἐνόησεν ἐπαρκέας οἶκον ἐρέψαι·
οὐδὲ μὲν οὐ κυπάρισσον Ὀροντίδος ἄλσεα Δάφνης,
525 οὐ Πατάρων εὔδενδρος ἀνηέξησεν ἐρίπνη,
ἥτις ἀπειρεσίοιο τέγος νηοῖο πυκάσσῃ. 110
καὶ γὰρ ἄναξ πολύυμνος, ἃ μὴ φύσις εὗρε καλύψαι
δένδρεσι μηκεδανοῖσι, λίθων ἐκαλύψατο κύκλοις.
οὕτω τετραπόροισιν ἐφ' ἁψίδεσσι καλύπτρη
530 εὐπήληξ βαθύκολπος ἀείρεται. ἦ τάχα φαίης
οὐρανὸν ἐς πολύκυκλον ἀλώμενον ὄμμα τιταίνειν. 115
Ἀλλ' ἐπὶ [μὲν φαέθοντ]α καὶ ἕσπερον οὔτι νοήσεις
ἁψίδων ὑπένερθεν, ὅλος δ' ἀναπέπτ[αται ἀ]ήρ·
ἐς δὲ νότον κελάδοντα καὶ εἰς κλίσιν ἄβροχον ἄρκτων
535 τοῖχος ἐρισθενέτης ἀνατείνεται ἄχρι γενείου
ἄντυγος εὐτροχάλοιο, λέλαμπε δὲ τετράκι δοιαῖς 120
πλησιφαῆς θυρίδεσσιν. ἐρήρεισται δ' ὅγε τοῖχος
νειόθι λαϊνέοισιν ὑπ' ἴχνεσιν· ἓξ γὰρ ὑπ' αὐτῶι
κίονες Αἱ[μ]ο[νι]ῆες ἴσοι χλοάοντι μαράγδωι
540 ἀκαμάτων ξυνοχῆας ἀνεστήσαντο τενόντων,
ἔνθα γυναικείων ἀναφαίνεται ἔνδια θώκων. 125
τοὺς δὲ χαμαιπαγέες πίσυρες μεγάλοισι [κα]ρήνοις
κίονες ὀχλίζουσιν ὑπ' ἀστυφέλικτον ἀνάγκην
χρυσόκομοι χαρίτεσσι κατήορο[ι, –⏑⏑–]ται
545 Θεσσαλίδος πέτρης ἀμαρύγματα· μέσσα δὲ νηοῦ

---

515 πλ[..]θοις — 516 αντυ[.]ασαψιδωντε *και* — 517 *καὶ γὰρ ἀνηρ* πολύμητις — 518 *ἄξυλον* ευροφοιο *verb. Fr* — 519 *οὐδὲ γὰρ* οὐ — 520 ο[.]δε μεν ạλπίων — 523 ἐπαρκέας *Hermann:* ἐπαρκέα — 526 πυκάσσει — 529 καλύπτρηι — 531 *Stichometrische Bemerkung:* στίχ(οι) ῡ — 532 ἀλλ' ἐπὶ[..........]α καὶ ἕσπερ[.]ν *erg. Fr* — 533 αναπεπτ[.....]ήρ *erg. Duc* — 534 ṿότον — αρκτ (ω) — 536 ἄνṭụγος — 537 πλη[..]φαης[.]ρίδεσσιν ἐρειρισται δ' ογετοι[.. *erg. Duc* — 538 *ὑπι*χνεσιν — ὑπαυτῳ *oder* ọụ — 539 άι[.]ọ[..]ῆες· *ἰσοι erg. Fr* — σμαράγδωι — 541 γυναικείωṿ ἀνα — θώκων — 542 μεγαλοισι[..]ρήνοις — 543 αṇάγκην — 544 κατηορο[*Schluß* ˉται *vielleicht* κατήορο[ι, οἷς ἔπι κεῖ]ται *Fr* — 545 μεσσαδενηου



ἔνδια καλλιχόροιο διακρίνουσιν ἐδέθλων 130
γείτονος αἰθούσης περιμήκεος. οὔ ποτε τοίους
κίονας ἐτμήξαντο Μολοσσίδος ἔνδοθι γαίης,
ὑψιλόφους, χαρίεντας, εὔχροας ἄλσεσι[_◡
550 ἄνθεσι δαιδαλέοισι τεθηλότας. — Ἀλλὰ καὶ αὐτῆς
αἰθούσης κατὰ μέσσον ἐρείσατο τέσσαρας ἄλλους 135
κίονας Ἀνθέμιος πολυμήχανος ἠδὲ σὺν αὐτῶι
πάνσοφον Ἰσίδωρος ἔχων νόον· ἀμφότεροι γὰρ
καλλιπόνων βουλῆισιν ὑποδρήσσοντες ἀνάκτων
555 νηὸν ἐδωμήσαντο πελώριον· ἀλλ᾽ ἐνὶ μέτροις
μήκεος ἐγγυτέρων μὲν ὀλίζονες, ἐκ δὲ τιθήνης 140
τῆς αὐτῆς χλοεροῖσιν ἀποστίλβουσιν ἀώτοις.
ἀλλὰ γὰρ οὐ στοιχηδὸν ἐπισχερὼ εὔποδας οὗτοι
πυθμένας ἐρρίζωσαν, ἐφεδρήσσουσι δὲ γαίηι
560 ἀντίοι ἀλλήλοισι δύω δυσίν· ὧν κατὰ κόρσης
τετραπόροις σειρῆισιν ἐπειλιχθεῖσα κεραίη 145
νῶτον ὑπεστήριξε γυναικείοισιν ἐδέθλοις.
ἐγγύθι δ᾽ ἔστι πύλη βορεώτιδος ἐς κλίσιν αὔρης, 146a
λαὸν ἀπιθύνουσα πρὸς ἀχράαντα λοετρά,
565 ἀνδρομέου βιότοιο καθάρσια, τῶν ἄπο λυγρὴ
σμῶδιξ ὠλεσίθυμος ἐλαύνεται ἀμπλακιάων.
Τέτρασι δ᾽ ἑξείης ἐπὶ κίοσιν, ἔνθα καὶ ἔνθα, 150
ἁβροῖς, Θεσσαλικοῖσι, πρὸς ἀμφιλύκην τε καὶ ἠῶ
αἰθούσης κατὰ μῆκος ἑλίσσεται ἔργα κυλίνδρων
570 ἡμιτόμοις ἀτάλαντα διοδμήτους περὶ τοίχους,
τρητά, διαστείχουσιν ἀνειμένα· πρὸς μὲν ἀήτην
ἀρκτῶιον ξυνοχῆας ἀνακλίνουσι θυρέτρων 155
διζυγέων· νότιον δὲ ποτὶ πτερόν, ἄντα πυλάων,
εὐτύκτους κενεῶνας ἐειδομένους τινὶ παστῶι·
575 πρὸς δὲ φάος καὶ νύκτα πάλιν δύο κίονας ἄλλους
Αἱμονίους δοιούς τε περικλύστου Προκονήσου,
στήμονας, ὑψιλόφους, πυλέων ἄγχιστα παγέντας. 160
ἀλλ᾽ ἐπὶ μὲν φαέθοντα πύλη μία, πρὸς δὲ κελαινῆς
νυκτὸς ἕδος δισσὴν ἐπὶ δικλίδα λαὸς ὁδεύει.
580 Δήεις καὶ νοτίην βορεώτιδι πᾶσαν ὁμοίην

---

546 εδεθλων — 547 το[.]ους — 549 ευχροασ. αλσεσι[..]σους: *Möglich wäre auch* ευχλοας. *Zu ergänzen etwa* ἄλσεσιν ἴσους? *Fr* — 550 τεθηλοτας αλλα καὶ αυτῆς — 551 ερεισατο τεσσαρασαλλους — 552 πολυμήχανος[..]δε: ἠδὲ *erg. Be*, ἦν δὲ *Duc* — 570 *am Rande* γρ. διοδμήτους περιτοιχους — 571 διαστίχουσιν



μηκεδανὴν αἴθουcαν, ἔχει δέ τι καὶ πλέον ἥδε·
τείχει γάρ τινι χῶρον ἀποκρινθέντα φυλάccει 165
Αὐcονίων βαcιλῆϊ θεοcτέπτοιc ἐν ἑορταῖc.
ἔνθα δ᾽ ἐμὸc cκηπτοῦχοc ἐφήμενοc ἠθάδι θώκωι
585 μυcτιπόλοιc βίβλοιcιν ἑὴν ἐπέταccεν ἀκουήν.
Ἶcα δὲ τοῖc ὑπένερθε καὶ ὑψόθι πάντα νοήcει
θηλυτέρην αἴθουcαν ἐc ἀμφοτέραc τιc ἀνελθών· 170
ἡ γὰρ ὑπερτέλλουcα πρὸc ἕcπερον οὐκέτι δοιαῖc
ἴcη ταῖc ἑτέρηιcιν, ὑπὲρ νάρθηκοc ἰοῦcα.
590 Ἀλλὰ καὶ ἀμβροcίοιο πρὸc ἑcπέριον πόδα νηοῦ
τέτραcιν αἰθούcηιcι περίδρομον ὄψεαι αὐλήν,
ὧν μία μὲν νάρθηκι cυνάπτεται, αἵ γε μὲν ἄλλαι 175
πεπταμέναι τελέθουcι πολυcχιδέεccι κελεύθοιc.
μηκεδανῆc δ᾽ ἐρίτιμον ἐc ὀμφαλὸν ἵcταται αὐλῆc
595 εὐρυτάτη φιάλη τιc, Ἰαccίδοc ἔκτομοc ἄκρηc,
ἔνθα ῥόοc κελαδῶν ἀναπάλλεται ἠέρι πέμπειν
ὁλκὸν ἀναθρώcκοντα βίηι χαλκήρεοc αὐλοῦ, 180
ὁλκὸν ὅλων παθέων ἐλατήριον, ὁππότε λαὸc
μηνὶ χρυcοχίτωνι, θεοῦ κατὰ μύcτιν ἑορτήν,
600 ἐννυχίοιc ἄχραντον ἀφύccεται ἄγγεcιν ὕδωρ·
ὁλκὸν ἀπαγγέλλοντα θεοῦ μένοc· οὐ γὰρ ἐκείνοιc
οὔποτε πυθομένοιcιν ἐπέχραεν ὕδαcιν εὐρώc, 185
εἰ καὶ πουλυέτηρον ἐπὶ χρόνον ἔκτοθι πηγῆc
κάλπιδοc ἐν γυάλοιcιν ἐελμένα δώμαcι μίμνοι.
605 λαότορον δ᾽ ἀνὰ τοῖχον ἐΰγραφα δαίδαλα τέχνηc
πάντοθεν ἀcτράπτουcιν. ἁλιcτεφέοc Προκονήcου
ταῦτα φάραγξ ἐλόχευcε. πολυτμήτων δὲ μετάλλων 190
ἁρμονίη γραφίδεccιν ἰcάζεται· ἐν γὰρ ἐκείνηι
τετρατόμοιc λάεccι καὶ ὀκτατόμοιcι νοήcειc
610 ζευγνυμέναc κατὰ κόcμον ὁμοῦ φλέβαc· ἀγλαΐην δὲ
ζωοτύπων λάϊγγεc ἐμιμήcαντο δεθεῖcαι.
Πολλὰc δ᾽ ἔνθα καὶ ἔνθα περὶ πλευράc τε καὶ ἄκραc 195
ἄντυγαc ἀμβροcίοιο κατόψεαι ἔκτοθι νηοῦ
αὐλὰc ἀcκεπέαc· τόδε γὰρ τεχνήμονι κόcμωι
615 ἠνύcθη περὶ cεμνὸν ἀνάκτορον, ὄφρα φανείη
φέγγεcιν εὐγλήνοιcι περίρρυτον ἠριγενείηc.
Καὶ τίc ἐριγδούποιcι χανὼν cτομάτεccιν Ὁμήρου 200

581 αἴθουccαν *hat die Hdschr. durchweg* — 582 ἀποκρινθέντα *Gr:* ἀποκριθέντα — 592 νάρθηκι *Duc:* νάρθηκοc — 593 πολυcχεδέεccι — 596 πέμπειν: πέμπων *verm. Gr* — 605 λαότορον: λαοτόρου *verm. Gr* — 617 *am Rande* cελίδεccιν Ὁμήρου

μαρμαρέους λειμῶνας ἀολλισθέντας ἀείσει
ἠλιβάτου νηοῖο κραταιπαγέας περὶ τοίχους
620 καὶ πέδον εὐρυθέμειλον; ἐπεὶ καὶ χλωρὰ Καρύστου
νῶτα μεταλλευτῆρι χάλυψ ἐχάραξεν ὀδόντι
καὶ Φρύγα δαιδαλέοιο διέθρισεν αὐχένα πέτρου, 205
τὸν μὲν ἰδεῖν ῥοδόεντα, μεμιγμένον ἠέρι λευκῶι,
τὸν δ' ἅμα πορφυρέοισι καὶ ἀργυφέοισιν ἀώτοις
625 ἁβρὸν ἀπαστράπτοντα. πολὺς δ' εὐπήχεϊ Νείλωι
φορτίδα πιλήσας ποταμίτιδα λᾶας ἀνίσχων
πορφύρεος λεπτοῖσι πεπασμένος ἀστράσι λάμπει. 210
καὶ χλοερὸν λάϊγγος ἴδοις ἀμάρυγμα Λακαίνης
μάρμαρά τε στράπτοντα πολυπλάγκτοισιν ἑλιγμοῖς,
630 ὅσσα φάραγξ βαθύκολπος Ἰασσίδος εὗρε κολώνης,
αἱμαλέωι λευκῶι τε πελιδνωθέντι κελεύθους
λοξοτενεῖς φαίνουσα, καὶ ὁππόσα Λύδιος ἀγκὼν 215
ὠχρὸν ἐρευθήεντι μεμιγμένον ἄνθος ἑλίσσων·
ὅσσα Λίβυς φαέθων, χρυσέωι σελαγίσματι θάλπων,
635 χρυσοφανῆ κροκόεντα λίθων ἀμαρύγματα τεύχει
ἀμφὶ βαθυπρήωνα ῥάχιν Μαυρουσίδος ἄκρης·
ὅσσα τε Κελτὶς ἀνεῖχε βαθυκρύσταλλος ἐρίπνη 220
χρωτὶ μέλαν στίλβοντι πολὺ γλάγος ἀμφιβαλοῦσα
ἔκχυτον, ἧι κε τύχῃσιν, ἀλώμενον ἔνθα καὶ ἔνθα·
640 ὅσσα τ' Ὄνυξ ἀνέηκε διαυγάζοντι μετάλλωι
ὠχριόων ἐρίτιμα, καὶ Ἀτρακὶς ὁππόσα λευροῖς
χθὼν πεδίοις ἐλόχευσε καὶ οὐχ ὑψαύχενι βήσσῃ, 225
πῆι μὲν ἅλις χλοάοντα καὶ οὐ μάλα τῆλε μαράγδου,
πῆι δὲ βαθυνομένου χλοεροῦ κυανώπιδι μορφῆι·
645 ἦν δέ τι καὶ χιόνεσσιν ἀλίγκιον ἄγχι μελαίνης
μαρμαρυγῆς, μικτὴ δὲ χάρις συνεγείρετο πέτρου.
Πρὶν δὲ πολυτμήτοιο σέλας ψηφῖδος ἱκέσθαι, 230
λεπτὰς λαοτόρος παλάμηι λάϊγγας ὑφαίνων
μαρμαρέας ἔγραψε μετὰ πλάκας ἐς μέσα τοίχων
650 σύνδετον εὐκάρποισι κέρας βεβριθὸς ὀπώραις
καὶ ταλάρους καὶ φύλλα, κατ' ἀκρεμόνων δὲ χαράσσει
ἑζομένην ὄρνιθα. μετ' εὐκεράους δὲ κελεύθους 235
κλήμασι χρυσοκόμοισι περίδρομος ἄμπελος ἕρπει,
δεσμὸν ἑλιξοπόρον σκολιοῖς πλέξασα κορύμβοις·

---

620 (*am Rande:* καρύστιος λίθος) — 626 ποταμήτιδα — 633 *Stichometrische Bemerkung:* στιχ(οι) φ̅ — 636 ἀμφιβαθυπρίωνα — μαυσουρίδος — 638 χροτὶ — 646 συνεγείρετο: συναγείρετο *verm. Gr.* — 650 *am Rande* ζτ. βεβρηθος — 654 ἑλιξοπόρον *Gr:* ἑλιξοπόρην

655 ἠρέμα δὲ προνένευκεν, ὅσον καὶ γείτονα πέτρην
βαιὸν ἐπισκιάειν ἑλικώδεϊ πλέγματι χαίτης.
αἰθούσης τάδε πάντα καλοὺς περινείσσεται οἴκους. 240
ἀλλὰ καὶ ὑψιλόφοις ἐπὶ κίοσιν, ἔνδοθι πέζης
λαϊνέης προβλῆτος, ἕλιξ πολύκεστος ἀκάνθης
660 ὑγρὰ διερπύζων ἀνελίσσετο, δεσμὸς ἀλήτης,
χρύσεος, ἱμερόεις, ἀκίδα τρηχεῖαν ἑλίσσων·
μάρμαρα δ' ὀμφαλόεντα περιστέφει εἴκελα δίσκοις 245
πορφυρέοις, στίλβοντα χάριν θελξίφρονα πέτρης.
πᾶν δὲ πέδον στορέσασα Προκοννήσοιο κολώνη
665 ἀσπασίως ὑπέθηκε βιαρκέϊ νῶτον ἀνάσσῃ·
ἠρέμα δὲ φρίσσουσα διέπρεπε Βοσπορὶς αἴγλη
ἀκροκελαινιόωντος ἐπ' ἀργεννοῖο μετάλλου. 250
Χρυσεοκολλήτους δὲ τέγος ψηφῖδας ἐέργει,
ὧν ἄπο μαρμαίρουσα χύδην χρυσόρρυτος ἀκτὶς
670 ἀνδρομέοις ἄτλητος ἐπεσκίρτησε προσώποις.
φαίη τις Φαέθοντα μεσημβρινὸν εἴαρος ὥρῃ
εἰσοράαν, ὅτε πᾶσαν ἐπεχρύσωσεν ἐρίπνην. 255
καὶ γὰρ ἐμὸς σκηπτοῦχος, ὅλης χθονὸς εἰς ἓν ἰούσης,
βάρβαρον Αὐσόνιόν τε πολύτροπον ὄλβον ἀγείρας,
675 λάϊνον οὐκ ἔκρινεν ἐπαρκέα κόσμον ἐδέθλοις
ἀμβροσίου νηοῖο θεουδέος, ᾧ ἔνι πάσης
ἐλπίδος εὐφροσύνην ὑπεραυχέα θήκατο Ῥώμη· 260
ἀλλὰ καὶ ἀργυρέοιο χύδην οὐ φείσατο κόσμου.
ἐνθάδε Παγγαίοιο ῥάχις καὶ Σουνιὰς ἄκρη
680 ἀργυρέας ὤϊξαν ὅλας φλέβας· ἐνθάδε πολλοὶ
ἡμετέρων θημῶνες ἀνωΐχθησαν ἀνάκτων.
καὶ γὰρ ὅσον μεγάλοιο πρὸς ὄρθριον ἄντυγα νηοῦ 265
χῶρον ἀναιμάκτοισιν ἀπεκρίναντο θυηλαῖς,
οὐκ ἐλέφας, οὐ τμῆμα λίθων ἢ χαλκὸς ὁρίζει,
685 ἀλλ' ὅλον ἐθρίγκωσεν ὑπ' ἀργυρέοισι μετάλλοις.
οὐδὲ μὲν οὐ μούνοις ἐπὶ τείχεσιν, ὁππόσα μύστην
ἄνδρα πολυγλώσσοιο διακρίνουσιν ὁμίλου, 270
γυμνὰς ἀργυρέας ἔβαλε πλάκας, ἀλλὰ καὶ αὐτοὺς
κίονας ἀργυρέοισιν ὅλους ἐκάλυψε μετάλλοις,
690 τηλεβόλοις σελάεσσι λελαμπότας, ἑξάκι δοιούς·
οἷς ἔπι, καλλιπόνοιο χερὸς τεχνήμονι ῥυθμῷ,
ὀξυτέρους κύκλοιο χάλυψ κοιλήνατο δίσκους, 275
ὧν μέσον ἀχράντοιο θεοῦ δείκηλα χαράξας

655 ὅσσον — 664 προκονήσοιο — 670 ἐπεσκήρτησε — 671 ὥρηι *Be:* ὥρης — 686 μόνοις — 689 ἀργυρέηισι



ἄϲπορα δυϲαμένου βροτέηϲ ἰνδάλματα μορφῆϲ,
695 πῆι μὲν ἐϋπτερύγων ϲτρατὸν ἔξεϲεν ἀγγελιάων
αὐχενίων ξυνοχῆα κατακλίνοντα τενόντων
(οὐ γὰρ ἰδεῖν τέτληκε θεοῦ ϲέβαϲ οὐδὲ καλύπτρηι 280
ἀνδρομέηι κρυφθέντοϲ, ἐπεὶ θεόϲ ἐϲτιν ὁμοίωϲ
ἑϲϲάμενοϲ καὶ ϲάρκα λυτήριον ἀμπλακιάων),
700 πῆι δὲ θεοῦ κήρυκαϲ ὀδοὺϲ ἤϲκηϲε ϲιδήρου
τοὺϲ προτέρουϲ, πρὶν ϲάρκα λαβεῖν θεόν, ὧν ἀπὸ φωνῆϲ
ἐϲϲομένου Χριϲτοῖο διέπτατο θέϲπιϲ ἀοιδή. 285
οὐδὲ μὲν οὐδ᾽ αὐτῶν παραδέδρομεν εἴδεα τέχνη,
οἳϲ κύρτοϲ νεπόδων τε τὸ δίκτυον, οἵτε χαμηλὰ
705 ἔργα βίου προλιπόντεϲ ἀλιτρονόουϲ τε μερίμναϲ
οὐρανίου βαϲιλῆοϲ ἐφωμάρτηϲαν ἐφετμῆι,
ἀνέραϲ ἀγρεύοντεϲ, ἀπ᾽ ἰχθυβόλοιό τε τέχνηϲ 290
ζωῆϲ ἀθανάτοιο καλὴν τανύϲαντο ϲαγήνην.
ἄλλοθι δὲ Χριϲτοῖο κατέγραφε μητέρα τέχνη,
710 φέγγεοϲ ἀενάοιο δοχήϊον, ἧϲ ποτὲ γαϲτὴρ
γαϲτέροϲ ἐργατίνην ἁγίοιϲ ἐθρέψατο κόλποιϲ.
ἐϲ δὲ μέϲαϲ ἱεροῦ πλάκαϲ ἕρκεοϲ, αἳ περὶ φῶταϲ 295
εὐιέρουϲ τεύχουϲι μεταίχμια, γράμμα χαράϲϲει
ἡ γλυφὶϲ ἓν πολύμυθον· ἀολλίζει γὰρ ἀνάϲϲηϲ
715 οὔνομα καὶ βαϲιλῆοϲ· ἶϲον γε μὲν ὀμφαλοέϲϲηι
ἀϲπίδι μεϲϲατίοιϲι τύπον κοιλήνατο χώροιϲ
ϲταυρὸν ἀπαγγέλλουϲα. διὰ τριϲϲῶν δὲ θυρέτρων 300
ἕρκοϲ ὅλον μύϲτηιϲιν ἀνοίγεται· ἐν γὰρ ἑκάϲτηι
πλευρῆι βαιὰ θύρετρα διέτμαγεν ἐργοπόνοϲ χείρ.
720 Χρυϲείηϲ δ᾽ ἐφύπερθε παναχράντοιο τραπέζηϲ
ἄϲπετοϲ εὐρυκέλευθον ἐϲ ἠέρα πύργοϲ ἀνέϲτη,
τετραπόροιϲ ἀψῖϲιν ἐπ᾽ ἀργυρέηιϲι βεβηκώϲ. 305
κίοϲι δ᾽ ἀργυρέηιϲιν ἀείρεται, ὧν ἐπὶ κόρϲηϲ
ἀργυρέουϲ ἵδρυϲε πόδαϲ τετράζυγοϲ ἁψίϲ.
725 ὑψόθι θ᾽ ἀψίδων ἀνατείνεται οἷά τε κώνου
εἴκελον, ἀλλ᾽ οὐ πάμπαν ὁμοίιον· οὐ γὰρ ἑλίϲϲει
νειόθεν εὐκύκλοιο περίτροχον ἄντυγα πέζηϲ, 310
ἀλλά τιϲ ὀκτάπλευροϲ ἔφυ βάϲιϲ, ἐκ δὲ κελεύθου
εὐρυτέρηϲ κατὰ βαιὸν ἐϲ ὀξυκόρυμβον ἀνέρπει,
730 ὀκτὼ δ᾽ ἀργυρέαϲ τανύει πλάκαϲ· ἁρμονίηϲ δὲ

---

702 ἐϲϲομένου *Duc:* ὀϲϲομένου — 703 αὐτῶν: αὖ τῶν *Meineke* — 704 κύρτοϲ *Duc:* κύτοϲ — χαμηλὰ *Gr:* θαμη[ει]νὰ — 708 ἀθανάτοιο *Duc:* οἰὰθανάτοιο — 710 ἀεννάοιο — 720 χρυϲίηϲ

ζευγνυμένης δολιχὴ ῥάχις ἵσταται· αἱ δὲ τριγώνοις
εἰδόμεναι μίςγουςι πόρους ὀκτάζυγος οἴμου — 315
εἰς ἓν ἀγειρομένους κορυφῆς cημήϊον ἄκρης·
ὁππόθι καὶ κρητῆρος ὑπήραρεν εἰκόνα τέχνη
735 χείλεά τε κρητῆρος ὑποκλαςθέντα πετήλων
εἶδος ἐμορφώςαντο. μέςωι δ' ἐνεθήκατο χώρωι
ἀργύρεον cτίλβοντα πόλου τύπον· ὑψόθι δ' αὐτοῦ — 320
cταυρὸς ὑπερτέλλων ἀναφαίνεται· ἵλαος εἴη.
ἁψίδων δ' ἐφύπερθεν ἕλιξ πολύκεςτος ἀκάνθης
740 πέζα διερπύζει νέατον περὶ πυθμένα κώνου·
ὀρθοτενεῖς ἀκτῖνας, ἴςας εὐώδεϊ καρπῶι
ὄγχνης καλλικόμοιο, διακριδὸν ὑψόθι φαίνει — 325
λαμπομένας cελάεςςιν, ὑπερτέλλουςι δὲ πέζης.
ὁππόθι δ' ἀλλήλοιςιν ἀρηρότα πείρατα πέζης
745 ἁρμονίην τεύχουςιν, ἐνιδρύςαντο παγέντας
ἀργυρέους κρητῆρας. ἐπὶ κρητῆρι δ' ἑκάςτωι
πυρςοφόρους cτήςαντο, λιπαυγέα δείκελα κηροῦ, — 330
κόςμον ἀπαγγέλλοντα καὶ οὐ φάος· ἀργυρέοις γὰρ
πάντοθι τορνωθέντα περιςτίλβουςι μετάλλοις
750 φαιδρὰ λεαινομένοιςιν· ἀπυρςεύτωι δ' ἀμαρυγῆι
ἀργυρέην ἀκτῖνα καὶ οὐ φλόγα κηρὸς ἰάλλει.
κίοςι δὲ χρυςέαις ἱερῆς πάγχρυςα τραπέζης — 335
νῶτα κατηρείςαντο, κατὰ χρυςέων δὲ θεμείλων
ἵςταται, ἀφνειῶν δὲ λίθων ποικίλλεται αἴγληι.
755 Πῆι φέρομαι; πῆι μῦθος ἰὼν ἀχάλινος ὁδεύει;
ἴςχεο τολμήεςςα μεμυκότι χείλεϊ φωνή,
μηδ' ἔτι γυμνώςειας ἃ μὴ θέμις ὄμμαςι λεύςςειν. — 340
μυςτιπόλοι δ' ὑπὸ χερςίν, ὅςοις τόδε θεςμὰ κελεύει,
Cιδονίης φοίνικι βεβαμμένον ἄνθεϊ κόχλου
760 φᾶρος ἐφαπλώςαντες ἐρέψατε νῶτα τραπέζης,
τέτραςι δ' ἀργυρέηςιν ἐπὶ πλευρῆιςι καλύπτρας
ὀρθοτενεῖς πετάςαντες ἀπείρονι δείξατε δήμωι — 345
χρυςὸν ἅλις καὶ φαιδρὰ cοφῆς δαιδάλματα τέχνης.
ὧν μία μὲν ποίκιλλε cέβας Χριςτοῖο προςώπου·
765 τοῦτο δὲ καλλιπόνοιο φυτεύςατο χείρεςι τέχνης
οὐ γλυφίς, οὐ ῥαφίδων τις ἐλαυνομένη διὰ πέπλων,

---

731 τριγόνοις — *Zwischen 731 und 732 stichometrische Notiz* cτιχ(οι) χ̄ — 735 πετήλων *Gr:* πετήλωι — 740 πέζὰ διερπύζει *im Text,* γρ. πέζαν ἐφ' ἑρπύζει *am Rande* — 747 δ' ἑικελα — 753 κατηρῆ(ει)cαντο — 755 ἀχάλινος *aus* ἀχάληνος, *das Richtige am Rande wiederholt* — 757 λεύc(c)ειν *Fr:* λααν *im Text,* γρ. λαων *am Rande („oculis intueri" Duc.)* — 762 κελευειν̇ (ν *getilgt*)

ἀλλὰ μεταλλάσσουσα πολύχροα νήματα πήνη, 350
νήματα ποικιλόμορφα, τὰ βάρβαρος ἤροσε μύρμηξ.
χρυσοφαὲς δ' ἀμάρυγμα βολαῖς ῥοδοπήχεος ἠοῦς
770 ἁπλοῖς ἀντήστραψε θεοκράντων ἐπὶ γυίων,
καὶ Τυρίηι πόρφυρε χιτὼν ἁλιανθέϊ κόχλωι,
δεξιὸν εὐτύκτοις ὑπὸ νήμασιν ὦμον ἐρέπτων· 355
κεῖθι γὰρ ἀμπεχόνης μὲν ἀπωλίσθησε καλύπτρη,
καλὰ δ' ἀνερπύζουσα διὰ πλευρῆς ὑπὲρ ὤμου
775 ἀγκέχυται λαιοῖο· γεγύμνωται δὲ καλύπτρης
πῆχυς καὶ θέναρ ἄκρον. ἔοικε δὲ δάκτυλα τείνειν
δεξιτερῆς, ἅτε μῦθον ἀειζώοντα πιφαύσκων, 360
λαιῆι βίβλον ἔχων ζαθέων ἐπιίστορα μύθων,
βίβλον ἀπαγγέλλουσαν, ὅσα χραισμήτορι βουλῆι
780 αὐτὸς ἄναξ ἐτέλεσσεν ἐπὶ χθονὶ ταρσὸν ἐρείδων.
πᾶσα δ' ἀπαστράπτει χρυσέη στολίς· ἐν γὰρ ἐκείνηι
τρητὸς λεπταλέος περὶ νήματα χρυσὸς ἑλιχθείς, 365
σχήμασιν ἢ σωλῆνος ὁμοίιος ἤ τινος αὐλοῦ,
δέσμιος ἱμερόεντος ἐρείδεται ὑψόθι πέπλου,
785 ὀξυτέραις ῥαφίδεσσι δεθεὶς καὶ νήμασι Σηρῶν.
ἱστάμενοι δ' ἑκάτερθε δύω κήρυκε θεοῖο,
Παῦλος, ὅλης σοφίης θεοδέγμονος ἔμπλεος ἀνήρ, 370
καὶ σθεναρὸς κληιδοῦχος ἐπουρανίων πυλεώνων,
αἰθερίοις δεσμοῖσιν ἐπιχθονίοις τε κελεύων·
790 ὃς μὲν ἐλαφρίζει καθαρῆς ἐγκύμονα ῥήτρης
βίβλον, ὁ δὲ σταυροῖο τύπον χρυσέης ἐπὶ ῥάβδου.
ἄμφω δὲ στολίδεσσιν ὑπ' ἀργυφέηισι πυκάζει 375
πήνη ποικιλόεργος· ἐπ' ἀμβροσίων δὲ καρήνων
νηὸς ἐκολπώθη χρύσεος, τριέλικτον ἐγείρων
795 ἀγλαΐην ἁψῖδος· ἐφεδρήσσει δὲ βεβηκὼς
τέτρασι χρυσείοις ἐπὶ κίοσι. χείλεσι δ' ἄκροις
χρυσοδέτου πέπλοιο κατέγραφεν ἄσπετα τέχνη 380
ἔργα πολισσούχων ἐριούνια παμβασιλήων·
πῆι μὲν νουσαλέων τις ἀκέστορας ὄψεται οἴκους,
800 πῆι δὲ δόμους ἱερούς. ἑτέρωθι δὲ θαύματα λάμπει
οὐρανίου Χριστοῖο· χάρις δ' ἐπιλείβεται ἔργοις.
ἐν δ' ἑτέροις πέπλοισι συναπτομένους βασιλῆας 385
ἄλλοθι μὲν παλάμαις Μαρίης θεοκύμονος εὕροις,
ἄλλοθι δὲ Χριστοῖο θεοῦ χερί· πάντα δὲ πήνης

---

768 τὰ *Hermann:* ἃ — 770 ἁπλοῖς *im Text,* διπλοῖς *am Rande* — 771 τυρίη — 787 ἔμπλεως — 792 ἀργυφέοισι [ηι] — 796 δὲ ἄκροις — 800 ἑτέροθι — 801 *Der Vers ist zweimal gesetzt, er schließt S. 24 und beginnt S. 25*

805 νήμασι χρυσοπόρων τε μίτων ποικίλλεται αἴγλῃ.
Πάντα μὲν ἀγλαΐῃ καταειμένα, πάντα νοήσεις
ὄμμασι θάμβος ἄγοντα· φαεσφορίην δὲ λιγαίνειν 390
ἑσπερίην οὐ μῦθος ἐπάρκιος. ἦ τάχα φαίης
ἐννύχιον Φαέθοντα καταυγάζειν σέβας οἴκου.
810 καὶ γὰρ ἐμῶν πολύμητις ἐπιφροσύνη βασιλήων
ἀντιπόροις ἑλίκεσσι πολυγνάμπτοισι δεθείσας
πλεκτὰς χαλκελάτους δολιχὰς ἐτανύσσατο σειρὰς 395
λαϊνέης προβλῆτος ἀπ᾽ ἄντυγος, ἧς ἐπὶ νώτῳ
νηὸς ἀερσικάρηνος ἐρείσατο ταρσὰ καλύπτρης.
815 αἱ δὲ κατειβόμεναι περιμήκεος ἔκποθεν οἴμου
ἀθρόαι ἀΐσσουσι κατὰ χθόνα· πρὶν δ᾽ ἀφικέσθαι
ἐς πέδον, ὑψικέλευθον ἀνεκρούσαντο πορείην. 400
καὶ χορὸν ἐκτελέουσιν ὁμόγνιον. ἐκ δέ νυ σειρῆς
ἀργυρέους στεφανηδὸν ἀπ᾽ ἠέρος ἥψατο δίσκους
820 ἐκκρεμέας περὶ τέλσα μέσου τροχάοντα μελάθρου.
οἱ δὲ καθερπύζοντες ἀφ᾽ ὑψιπόροιο κελεύθου
ἀνδρομέων κυκληδὸν ὑπερτέλλουσι καρήνων. 405
τοὺς μὲν ἀνὴρ πολυΐδρις ὅλους ἐτόρησε σιδήρῳ,
ὄφρα κεν ἐξ ὑάλοιο πυρικμήτοιο ταθέντας
825 οὐριάχους δέξαιντο καὶ ἐκκρεμὲς ἀνδράσιν εἴη
φέγγεος ἐννυχίοιο δοχήϊον. οὐδ᾽ ἐνὶ δίσκοις
μούνοις φέγγος ἔλαμπε φιλέννυχον· ἀλλ᾽ ἐνὶ κύκλῳ 410
καὶ μεγάλου σταυροῖο τύπον πολύωπα νοήσεις,
γείτονα μὲν δίσκοιο, πολυτρήτοισι δὲ νώτοις
830 ἄγγος ἐλαφρίζοντα σελασφόρον. εὐσελάων δὲ
κύκλιος ἐκ φαέων χορὸς ἵσταται. ἦ τάχα φαίης
ἐγγύθεν ἀρκτούροιο δρακοντείων τε γενείων 415
οὐρανίου στεφάνοιο λελαμπότα τείρεα λεύσσειν.
Οὕτω μὲν κατὰ νηὸν ἑλίσσεται ἑσπερίη φλόξ,
835 φαιδρὸν ἀπαστράπτουσα· μέσῳ δ᾽ ἐνὶ μείονι κύκλῳ
δευτατίου στεφάνοιο σελασφόρον ἄντυγα δήεις.
μεσσοπαγὲς δ᾽ ἐπὶ κέντρον ἀπ᾽ ἠέρος ἄλλος ὀρούσας 420
δίσκος ἐὺς σελάγιζε· φυγὰς δ᾽ ἀπελαύνεται ὄρφνη.
Ἐγγύθι δ᾽ αἰθούσης παρὰ κίονας ἔνθα καὶ ἔνθα
840 μουνοφανῆ λαμπτῆρα διακριδὸν ἄλλον ἀπ᾽ ἄλλου

---

811 πολυγνάμπτῃσι (οι *über* ῃ) — 815 ἔκποθεν *Hermann:* ἔκπροθεν — περιμήκεος: *vielleicht* περιηγέος *Fr* — οἴμου *aus* οἴκου *am Rande* οιμου *wiederholt* — 822 ὑπερτέλλουσι *Duc:* περιτέλλουσι — 825 δέξαιντο *Duc:* δέξαντο — 826 φέγγεος *Duc:* φέγγος — 828 μεγάλουϲ̇ — 832 δρακοντείων τε γενείων *Duc:* δρακοντίωντε γενέων — 833 οὐρανίου *am Rande,* οὐρανοῖο *im Text* — 815 *Stichometrische Notiz* στιχ(οι). ψ̄. — 839 κίονας *Duc:* κίονος



ἑξείης ἀνέθηκαν· ὅλον δ᾽ ἐπὶ μῆκος ὁδεύει
τηλεπόρου νηοῖο· κύτος δ᾽ ὑπέθηκαν ἑκάστωι 425
ἀργύρεον, πλάστιγγι πανείκελον, ὧι ἐνὶ μέσσωι
εὐφαέος κρητῆρες ἐφεδρήσσουσιν ἐλαίου.
845 οὐ μὴν ἰσοτενής τις ὅλοις μία πέζα καθέρπει,
πολλὰ δ᾽ ἄναντα κάταντα σὺν ἀγλαΐηισι νοήσεις
νήδυμα κυμαίνοντα· πολυστρέπτου δ᾽ ἀπὸ σειρῆς 430
ἠερίαις βαθμηδὸν ἐπαστράπτουσι κελεύθοις.
οὕτω καὶ δικόρυμβον Ὑὰς σελάγισμα φαείνει,
850 ἡμιτόμου ταύροιο καταγραφθεῖσα μετώποις.
ἀλλὰ καὶ ἀργυρέας τις ἴδοι νέας· ἐμπορίης δὲ
φόρτον ἀερτάζουσι φαεσφόρον· ἐκκρεμέες δὲ 435
εὐφαέος πλώουσι κατ᾽ ἠέρος ἀντὶ θαλάσσης
οὐδὲ νότον τρομέουσι καὶ ὀψεδύοντα Βοώτην.
855 ἐς δὲ βαθὺ κρηπῖδος ἐδέθλιον ἄβρὰ νοήσεις
δούρατα δικραίροιο μέσον τροχάοντα σιδήρου,
ὧν ἔπι νηοπόλοιο φάλαγξ διανείσσεται αἴγλης 440
ἰθυπόροις κανόνεσσιν ἐρευθομένοισι δεθεῖσα.
ἀλλὰ τὰ μὲν περὶ πέζαν, ὅπηι καὶ πυθμένας ἁβραὶ
860 κίονες ἱδρύσαντο, τὰ δ᾽ ὑψόθεν εἰσὶ καρήνων
τοίχων μηκεδανῆισι παραστείχοντα κελεύθοις.
Ναὶ μὴν οὐδ᾽ ἀσέλαστα μάτην ἐλέλειπτο καρήνου 445
ταρσὰ βαθυστέρνοιο· περὶ προβλῆτι δὲ πέτρωι
ἄζυγας εὐδίνητον ἐς ἄντυγα λαμπάδας ἅψας
865 χαλκείοις σταλίκεσσιν ἀνὴρ ἐνεδήσατο μύστης.
ὡς δ᾽ ὅτε παρθενικήν τις ἑὴν βασιληΐδα κούρην
ἀμφιέπων χαρίεντα κατ᾽ αὐχένος ὅρμον ἑλίξηι 450
χρυσοδέτου στράπτοντα πυραυγέϊ λυχνίδος αἴγληι,
οὕτω ἐμὸς σκηπτοῦχος ἐπήραρεν ἄντυγι πάσηι
870 φάεα κυκλοφόρητα, συνέμπορα πάντοθι πέζης.
Ἔστι καὶ ἀργυρέαις ἐπὶ κίοσιν, ὑψόθι κόρσης,
στεινὴ πυρσοφόροισιν ἐπίδρομος οἶμος ὁδίταις, 455
πλησιφαής, φαιδροῖσιν ἀποστίλβουσα κορύμβοις·
κεῖνα γὰρ ἢ κώνοισιν ὀριτρεφέεσσιν ὁμοῖα
875 δένδρεά τις καλέσειεν ἢ ἁβροκόμοις κυπαρίσσοις.
εἰσὶ μὲν ὀξυκάρηνα, περιτροχάουσι δὲ κύκλοι
εὐρύτεροι κατὰ βαιόν, ἕως ἐπὶ λοίσθιον ἔλθηις 460
ἄντυγος, ἣ περὶ πρέμνον ἑλίσσεται· ἐν δέ νυ κείνοις

---

849 υἱὰς — 857 διανείσεται — 861 παραστίχοντα — 862 ἐλέλιπτο — *Zwischen* 863 *und* 864 *stichometrische Notiz* ψλ — 867 ἑλίξηι *Fr:* ἑλίξει — 869 οὕτω *Gr:* οὕτως — 878 ἐν δέ νυ *Fr:* ἐν δένοι (δ *aus Korrektur, vorher* τ?)

ἄνθος ἀνεβλάστησε πυρισπόρον. ἀντὶ δὲ ῥίζης
880 ἀργυρέους κρητῆρας ἴδοις ὑπένερθε παγέντας
δένδρεσι πυρσοκόμοισι. μέσον γε μὲν ἄλσεος ἁβροῦ
ἀμβροσίου σταυροῖο τύπος φαεσίμβροτον αἴθει 465
φέγγος, ἐϋγλήνοισι πεπαρμένον ἄμμασιν ἥλων.
Μυρία δ' αἰολόμορφον ἀνάκτορον ἐντὸς ἐέργει
885 ἄλλα πολυγνάμπτοισι μετάρσια φάεα σειραῖς·
καὶ τὰ μὲν αἰθούσῃσιν ἀναίθεται, ἄλλα δὲ μέσσωι,
ἄλλα δὲ πρὸς φαέθοντα καὶ ἕσπερον, ἄλλα καρήνοις, 470
ἔκχυτον ἀστράπτοντα πυρὸς φλόγα· νὺξ δὲ φαεινὴ
ἠμάτιον γελόωσα ῥοδόσφυρός ἐστι καὶ αὐτή.
890 καί τις ἀνὴρ στεφάνοιο χοροστασίης τε δοκεύων
δένδρεα φεγγήεντα λιπαλγέα θυμὸν ἰαίνει,
ὃς δὲ πυρισπείρητον ἐπακτρίδα, θέλγεται ἄλλος 475
εἰσορόων λαμπτῆρα μονάμπυκα, σύμβολον ἄλλος
οὐρανίου Χριστοῖο νόον λαθικηδέα τέρπει.
895 ὡς δ' ὅταν ἀννεφέλοιο δι' ἠέρος ἄνδρες ὁδῖται
ἀστέρας ἄλλοθεν ἄλλον ἀναθρώσκοντας ἰδόντες
ὃς μὲν ἀποσκοπέει γλυκὺν Ἕσπερον, ὃς δ' ἐπὶ Ταύρωι 480
θυμὸν ἀποπλάζει, γάνυται δέ τις ἀμφὶ Βοώτην,
ἄλλος ἐπ' Ὠρίωνα καὶ ἄβροχον ὁλκὸν Ἁμάξης
900 ὄμμα φέρει· πολλοῖς δὲ πεπασμένος ἀστράσιν αἰθὴρ
ἀτραπιτοὺς ὤϊξεν, ἔπεισε δὲ νύκτα γελάσσαι·
οὕτω καλλιχόροιο κατ' ἔνδια θέλγεται οἴκου 485
ἀγλαΐης ἀκτῖνι φεραυγέος ἄλλος ἐπ' ἄλλῃ.
πᾶσι μὲν εὐφροσύνης ἀναπέπταται εὔδιος αἴθρη
905 ψυχαίην ἐλάσασα μελαγκρήδεμνον ὁμίχλην·
πάντας ἐπαυγάζει σέλας ἱερόν, εὖτε καὶ αὐτὸς
ναυτίλος οἰήκεσσι θαλασσοπόροισι κελεύων 490
(εἴτε λιπὼν ἄξεινα μεμηνότος οἴδματα Πόντου
πλαγκτοὺς ἀντιπόρων σκοπιῶν ἀγκῶνας ἑλίσσει,
910 ἐννύχιον μέγα τάρβος ἔχων γναμπτῇσι κελεύθοις,
εἴτε μετ' Αἰγαίωνα παρ' Ἑλλησπόντιον ὕδωρ
νῆα κατιθύνῃσι ῥοώδεος ἀντία δίνης, 495
δεχνύμενος προτόνοισι Λιβυστίδος ὄγκον ἀέλλης,)
οὐχ Ἑλίκην, οὐχ ἡδὺ φάος Κυνοσουρίδος ἄρκτου

893 ἄλλος *Duc:* ἄλλο — 894 νόον *Duc:* νόωι λαθικηδέϊ *im Text,* γρ. νόα λαθικηδέα τέρπει *am Rande* — 903 ἀκτῖνι — ἄλλος ἐπαλλῃ — 904 ἀναπέπταται *Gr:* ἀνάπτεται — εὔδιος αἴθρη — 905 μελαγκρηδεμνον ὁμίχλην — 906 αὐτὸν$^{\varsigma}$ — 907 κελεύων — 908 μεμηνότος *Duc:* μεμηνότα — 910 μέγα *Gr:* μετὰ — 911 αιγ^{αι}εωνα *im Text,* γρ. αἰγαίωνα *am Rande* — 914 οὐκ ἑλίκην οὐκ ἡδὺ

915 εἰcορόων οἵηκι φερέcβιον ὁλκάδα πάλλει,
ἀλλὰ τεοῦ νηοῖο θεουδέα λαμπάδα λεύccων,
φορτίδοc εὐτόλμοιο προηγέτιν, οὐχ ὑπὸ μούνοιc 500
φέγγεcιν ἐννυχίοιcι (τὸ γὰρ καὶ Πρωτέοc ἀκταὶ
ἐν Φαρίηι τεύχουcι Λιβυcτίδοc ἐc πόδα γαίηc)
920 ἀλλὰ καὶ εὐδώροιcι θεοῦ ζώοντοc ἀρωγαῖc.
Μίμνε μοι, ὦ cκηπτοῦχε, πολυχρονίουc ἐπὶ κύκλουc
ἐc φάοc ἑcπέριόν τε καὶ ὄρθριον· εἰc cὲ γὰρ ἠὼc 505
ἀμπαύειν, πολύυμνε, καὶ ἕcπεροc οἶδε μερίμναc.
coὶ λιμένεc γλαυκῶπιν ἀποκρίνουcι γαλήνην
925 πᾶcαν ἐc ἀγχιάλοιο πόλιν χθονόc· ἐκχύμενον δὲ
κῦμα περιcτέλλοντεc ὑπ' εὐκόλποιcιν ἀγοcτοῖc
Νηρέοc ἀφριόωcαν ὑποccαίνουcιν ὁμοκλήν. 510
καὶ ποταμῶν ὑπόειξε ῥόωι βρυχώμενον ὕδωρ,
οὐκέτι δ' ἁρπακτῆρα μιαίνεται ὁλκὸν ὁδίτηc·
930 τὸν πρὶν ἀνικήτοιcιν ἀγηνορέοντα ῥεέθροιc
Μυγδόνα Cαγγάριόν τιc ἰδὼν Βιθυνίδι γαίηι,
νῶτα λιθοτμήτοιcι διαζωcθέντα γεφύραιc, 515
κρήγυον ἡμετέρων ἐπέων οὐ ῥυθμὸν ἐλέγξει.
Ταῦτά coι, ὀλβιόμοιρε, μάκαρ, δηναιὸν ἀέξει
935 ζωοφόρου λυκάβαντοc ἐπεμβάδα· ταῦτα θριάμβοιc
ἑcπερίοιc Λιβυκοῖc τε καὶ ἠώιοιcι γεραίρει
cὸν κράτοc ὠκεανοῖο παρ' ἄντυγα· ταῦτα τυράννων 520
πολλάκιc αὐτοφόνοιο χερὸc δηλήμονι τόλμηι
αὐχέναc ἐπρήνιξε, πρὶν ἔντεcι χεῖραc ἑλίξηιc,
940 τῶν δὲ κατηλοίηcε καρήατα πρίν cε πυθέcθαι
φῆμιν ἀπαγγέλλουcαν ἃ μὴ θέμιc. εἴποτε γάρ coι
βαιὸν ἐλινύcαcα Δίκη παρὰ ποccὶ κομίccηι 525
ἀντιβίων τινὰ φῶτα, κατευνάζειc μὲν ἀέλλαc
εὐθὺc ἀναγκαίοιο χόλου, cτρεπτὴν δὲ γαλήνην
945 εὐθὺc ἄγειc, καὶ δεcμὸc ὁ χάλκεοc, ὁ πρὶν ἐέργων
ἀνέρα ποιναίοιcιν ἐν ἅμμαcιν, εὐθὺc ἀνοίγει
αὐχενίην κληῖδα· cὺ δ' ἵλαον ὄμμα τανύccαc 530
τὸν πρὶν ἐριδμαίνοντα, cέθεν ζυγόδεcμον ἀράξαc,
ἀντὶ φόνου ζωcτῆραc ἐc αἰγλήενταc ἀέξειc.

---

923 ἕcπεροc *Duc:* ἑcπέριοc — 925 ἐκχυμένου: ἐγχυμένου (*oder* ἐcχ.) ***verm. Fr*** — 928 ὑπόϊξε — 929 ὁδίταιc (η *über* αι) — 931 Μύγδονα *Duc:* μυγδόνι — 933 ἐλέγξει ***mit*** γρ. ***am Rand*** (***Bemerkung:*** ζτ. τὴν ἔννοιαν τοῦ cτίχου), ἐλίξει ***im Text*** — 934 ***Stichometrische Notiz:*** cτίχ(οι) ω̄ — 937 ωκεανοῖο παραντυγαταυτα — 938 δηλημονι — 939 ἑλίξηιc *Fr:* ἑλίξειc (ἑλίξαι *verm. Merian-Genast*) — 942 ἐλινύcαcα ***aus*** ἐληνύcαcα — κομίccηι *Gr:* κομίccοι — 947 αὐχενίην *Gr:* αὐχενίτην



950 κερδαίνεις δ' ὅσα τύμβος ἀμείλιχος εἶχε καλύψαι
γυῖα τεοῦ θεράποντος· ἀφ' ὑμετέρης δὲ γαλήνης
νικηθείς, τρισέβαστε, πολὺ πλέον ἠὲ σιδήρωι 535
εἰς σὲ μεταστρεφθεῖσαν ὅλην φρένα δέσμιος ἕλκει,
ἐκ δὲ φόβου πρὸς ἔρωτα τεὸν καὶ πίστιν ἀΐξας
955 ὑμετέροις ἐθέλοντα λόφον δούλωσε λεπάδνοις·
οἶσθα γὰρ ὅσσον ἔρως κρατερώτερός ἐστιν ἀνάγκης,
οἶσθα καὶ ὡς νομίοισιν ἐν ἄνθεσι πολλάκι ταῦρος 540
πειθόμενος σύριγγι καλαύροπος ἦχον ἀλύσκει.

Ἔνθεν ἀεὶ καμάτοιο τεοῦ προκέλευθος ἀνέστη
960 Χριστὸς ἄναξ, βουλὰς δὲ κυβερνητῆρι χαλινῶι
σεῖο κατιθύνει κρατερόφρονας, εἴτ' ἐπὶ χάρμην
φάσγανα γυμνῶσαι τελέθει χρέος εἴτε καλύψαι· 545
ὅς σε καὶ ἀρητῆρα θεουδέα δῶκεν ἑλέσθαι
ῥηϊδίως κραναὴν ἀρετῆς τετράζυγος οἶμον
965 πᾶσαν ἐπιτροχάοντα, τὸν ἠγαθέοισι θοώκοις
Ῥώμης οὐρανίη τις ἐφήρμοσεν ἔνθεος ὀμφή.

Ἀλλὰ τροπαιοφόρων τε καὶ εὐπτολέμων σέθεν ὕμνων 550
βαιὸν ἀποκλίναντες ἐπιτρέψωμεν ἀοιδὴν
σεμνὸν ἐς ἀρητῆρα· τεὸς δέ τίς ἐστι καὶ αὐτὸς
970 ὕμνος, ἄναξ. νίκη γὰρ ἀμοιβαδὸν ἄλλοθεν ἄλλη
εὐπτολέμοις καμάτοισι καὶ ἀστυόχοις ἐπὶ μόχθοις
ὑμετέροις στέφος ἁβρὸν ἐπεστήριξε καρήνοις. 555
καὶ γὰρ ὅτε, σκηπτοῦχε, νόου βιοδώτορι βουλῆι
ὑμετέροις τεμένεσσι μέγαν κληρώσαο μύστην,
975 εὐθὺς ἀλιτρόνοοιο κατήριπε δαίμονος ὁρμή,
εὐθὺς ὅλων παθέων χαλεπὴν ἔτρεψαο χάρμην,
εὐθὺς ἐπ' ἀστυόχοις καμάτοις ἀνεδήσαο νίκην. 560

Ἀλλά μοι ἱμερόεσσαν ὑποστήριξον ἀκουὴν
καὶ σὺ πάτερ πολύυμνε, θεουδέος ἡγέτα νηοῦ.
980 σῆι μὲν ὑπὸ σφρηγῖδι φυλάσσεται εὖχος ἀνάκτων,
σεῖο δ' ὑπ' εὐχωλῆισι κατάπτερος ἔθνεα Νίκη
κοιρανίης ὑπέθηκε πολισσούχοισι λεπάδνοις. 565
καὶ τὰ μὲν ἀντιτύποισιν ἐπαυχήσαντα βοείαις
ἔγχος ἄγει βασιλῆος ὑπ' ἴχνεσιν, ἄλλα δὲ Ῥώμηι
985 μυρία βαρβαρόφωνα συνήλυθον ἔθνεα γαίης
ὑμετέρης ἀΐοντα σέβας, τρίλλιστε, γαλήνης.

952 τρισέβαστε — 956 ὅσον — 964 κραναῆν — τετρα ζυγος — 966 ἐφήρμωσεν — 967 (*Am Rande* σημ(είωσαι?) ση(μεῖον) ὡρ(αίως) Παυλος) — 969 (*Am Rande* ἔπαινος εἰς τὸν πατριάρχην) — 972 στέφος *Duc:* στέφεος

χθιζὰ μελαγγυίοισιν ὑπ' ἀνδράσιν ἔνθεον αὐλὴν 570
στεινομένην ἐνόηcα· τεῆc δ' ἀπὸ θέcπιδοc αὐδῆc
θελγόμενοι ψυχήν τε καὶ αὐχένα πρόφρονι βουλῆι
990 οὐρανίοιc ἔκλιναν ἐπιχθονίοιc τε θοώκοιc.
τλήμονεc. οἳ μὴ χεῖρα τεὴν δέξαντο καρήνοιc,
χεῖρα δυcαντήτων ἐλατήριον ἀμπλακιάων, 575
χεῖρα λιποκτεάνοιcιν ἐπαρκέα, χεῖρα τιθήνην
ὀρφανικῶν, πάcηc τε κατευνήτειραν ἀνάγκηc.
995 καὶ γὰρ ἀπ' ὠδίνων cε cαοφροcύνη τε καὶ αἰδὼc
ἐλπίδοc οὐρανίηc ἱεραῖc ξύνωcε πορείαιc.
λιτὰ δέ cοι καὶ δόρπα καὶ ὀμφήεccα μενοινή, 580
λιτὰ δέ cοι βλεφάρων ἀμαρύγματα, λιτὰ δὲ ταρcῶν
ἴχνια cῶν, καὶ λιτὸν ἔποc cέο χείλεα πάλλει.
1000 οὐ μὲν ἐπιcκυνίοιο κατηφιόωcαν ὀμίχλην
ἀμφιέπειc, Χριcτῶι δὲ γεγηθότα θυμὸν ἀέξειc,
ἤπιον εὐάντητον ἄγων cέλαc· ἐν δὲ προcώποιc 585
μειλίχιον μείδημα παρήϊα cεμνὰ χαράccει.
ταῦτα δὲ πρηϋνόοιο φέρειc cημήϊα θυμοῦ·
1005 ἐccὶ γὰρ εὐθίκτοιcιν ἀνέμβατοc ἴχνεcιν ὀργῆc,
ἑδρήccων ἀτίνακτοc ἐπ' ἀφλοίcβοιο γαλήνηc.
πάντα μὲν ὑλαίων ἀπεcείcαο πήματα μόχθων, 590
εὐcεβίηc δ' ὀχετηγὸν ἐνηέα θυμὸν ἀνοίγων
cυμπαθὲc ἀνδρομέοιcιν ἐπ' ἄλγεcιν ὄμμα τιταίνειc.
1010 οὐδὲ λιπερνήτηc τελέθει βροτὸc ὃν cὺ νοήcηιc·
αὐτίκα γὰρ καθαροῖο νόου θημῶνα πετάccαc
Λυδὸν ἐριχρύcοιο παρέδραμεc ὄλβον ἀναύρου, 595
ἔκχυτον ἐκ παλάμηc ποταμήρρυτον ὄλβον ὀπάζων.
πάντα μὲν ὠγυγίων τε καὶ ὁπλοτέρων κλέα μόχθων
1015 ἐξεδάηc, πᾶcαν δὲ ποcὶν καθαροῖcιν ὁδεύειc
ἀτραπιτὸν λειμῶνι θεουδέϊ· cὰc δὲ μερίμναc
ἰθυνόωι πλάcτιγγι κανὼν cταθμήcατο μύcτηc. 600
ἔνθεν ὑπ' ἀχράντοιcι νόον μελεδήμαcι θέλγων
ὤνιον οὐ τέτληκαc ἰδεῖν cέβαc, οὐδὲ καρήνοιc
1020 ἐμπορίην ἱεροῖcιν ἐφήρμοcαc, οὐδὲ βεβήλοιc
ἀνδράcιν οἶμον ἔδειξαc ἀνέμβατον. εἰ δέ cε δώροιc
πρηῢc ὑποccαίνων τιc ὀΐccεται εἰc χάριν ἕλκειν, 605
βριθὺc ὁμοκλητῆρι χαλέψαο τόν γε χαλινῶι,

---

987 μελαγγυίοιcιν — 988 αὐδῆc *Gr:* αὐλῆc — 1000 κατηφιόωcαν *Duc:* κατ' ἠπιόωcαν *im Text,* κατ' ἠπιόωντι ὀμίχλην *am Rande* — 1004 φέρειc *Duc:* φέρει — 1010 νοήcηιc *Fr:* νοήcειc — 1013 ποταμήρρυτον: ποταμόρρυτον *(?) Fr* — 1023 χαλέψαο *Duc:* χαλέψαιο

ὅccον ἀποcμῆξαι κραδίηc νέφοc, ὅccον ἐλέγξαι
1025 χρυcὸν ἀτιμηθέντα, καὶ ἀφραίνοντα διδάξαι
ὡc καθαρὸν καθαροῖcι θέμιc τεμένεccι θαμίζειν.
'Αλλὰ μένοιc καὶ cκῆπτρον ἐμοῦ βαcιλῆοc ἀέξων 610
caῖc, μάκαρ, εὐχωλῆιcι· μένοιc δ' ἁλιγείτονι 'Ρώμηι
πᾶcαν ἁμαρτινόου βιότου cμώδιγγα καθαίρων.

1024 ἀποcμῖξαι *im Text,* cμῆξαι *am Rande*

ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ

ΕΚΦΡΑΣΙΣ ΤΟΥ ΑΜΒΩΝΟΣ

ΛΕΧΘΕΙϹΑ ΙΔΙΑΖΟΝΤΩϹ
ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΠΡΩΤΗΝ ΠΑΡΟΔΟΝ ΤΗΝ ΜΕΓΑΛΗΝ ΕΝ ΤΩΙ ΠΑΤΡΙΑΡΧΕΙΩΙ

Ἔχεις ἅπασαν, ὦ βασιλεῦ, τὴν ἐλπίδα,
προσθεὶς τὸ λεῖπον τῶι νεῶι τῶι παγκάλωι.
οὐκοῦν, ἄριστοι, προσφόρως καὶ νῦν ἐγὼ
ἥκω τὸ λεῖπον προστιθεὶς τῶι βιβλίωι.
5 καλὸν γὰρ ἂν εἴη τοὺς λόγους τῶι δεσπότηι
συνδημιουργεῖν τὸν νεὼν τὸν τοῦ λόγου.
εὖ γ᾽ ὦ θέατρον, εὖ γε τῆς προθυμίας
τῆς εἰς τὸ κρεῖττον· οὐ γὰρ οἶμαι νῦν ἐμοὶ
τὸν νοῦν προσέχοντες, ἀλλὰ τοῦ νεὼ χάριν
10 θέατρον ἔσται καὶ πανήγυρις πάλιν.
εὖ γ᾽ ὦ θέατρον· τρὶς γὰρ ἤδη συγκαλῶν
καὶ τῶν συνήθων ἐξαναστήσας πόνων
οὔπω σκυθρωπὸν εἶδον ὑμῶν οὐδένα,
οὐκ ἀσχολίαν τιθέντα προυργιαιτέραν.
15 ἔστιν γὰρ οὐδὲν μικρόν, οὐδ᾽ εἰ μικρὸν ἦι,
τῶν τοῦ μεγίστου βασιλέως καὶ τοῦ νεώ
τοῦ πᾶσαν ἡμῖν ἐμποήσαντος χάριν
τρυφῆς τε μακρᾶς εὐσεβεῖς πανηγύρεις·
ὃς πᾶσι σεμνὴν ἐμβαλὼν εὐθυμίαν
20 πᾶσαν κεκίνηκε λογικὴν ἀηδόνα,
ὥσπερ φανέντος ἔαρος, ἐξωιχηκότος
χειμῶνος, ἤδη πᾶς τότε κλάδος τρέφει
εὔφωνον ἠχοῦς ποικίλης μελωιδίαν.
πέφυκε τοίνυν μικρὸν οὐδὲν τοῦ νεώ·

Neben der Überschrift stichometrische Notiz στιχ(οι) Ͱ — 9 προσέχοντας *im Text,* τες *am Rande* — 15 *steht zweimal, das erste Mal mit dem Fehler* ἐστιν γαρ μικρον οὐδεν — 17 ἐμποιήσαντος, *das* ι *ausradiert* — 24 πεφοικε



25 ἔστι γὰρ ἀληθῶς παμφόρου τρυφῆς θέα.
οὐκοῦν πρόσειμι τῶι σεβασμίωι τόπωι,
ὃν ὁ βασιλεὺς ἔναγχος ἐξειργασμένος
κάλλιστον εἶναι χωρίον τοῖς βιβλίοις
τῶν μυσταγωγῶν ἱερούργηκεν λόγων.

30 Ὑμνοπόλοι Χριστοῖο θεουδέες, ὧν ὑπὸ φωνῆς
πνεύματος ἀχράντοιο μετ᾽ ἀνέρας ἤλυθεν ὀμφὴ
ἀνδρομέην Χριστοῖο διαγγέλλουσα λοχείην·
ἠδ᾽ ὁπόσοι μετὰ τύμβον ἀκήρατον ἔθνεσι γαίης
σύμβολα κηρύσσοντες ἀνεγρομένοιο θεοῖο 5
35 πᾶσαν ἐφαιδρύνασθε κατηφέος ἄντυγα κόσμου,
τυφλὸν ἀμειδήτοιο νέφος σκεδάσαντες ὀμίχλης·
οἳ ξίφος, οἳ μάστιγα βιοφθόρον, οἵ τε καμίνους
ἀσπασίως ἔτλητε, καὶ οὐκ ἐκλίνατε κωφοῖς
αὐχένας εἰδώλοισι, βάσιν δ᾽ ἐστήσατε θυμοῦ 10
40 ἔμπεδον ἀχράντοιο θεοῦ περὶ μάρτυρι τιμῆι·
οἷς πλέον ἠελίοιο μόρου ζείδωρος ἀνάγκη
ἐλπίσιν ἀφράστοισιν ἐφήνδανεν· οὓς ποτε λύθροις
λουσαμένους ἰδίοισι βιαρκέος ἀντὶ λοετροῦ
Χριστὸς ἄναξ ἔστεψε, καὶ αἱμαλέοισι ῥεέθροις 15
45 ψυχαίης ἐκάθηρεν ὅλην σμώδιγγα καλύπτρης·
δεῦρο, χοροὺς στήσασθε καὶ εὐαγέεσσιν ἀοιδαῖς
σύνθροον ἡμετέρῃσι μέλος πλέξασθε χορείαις.
ὑμέτερος γὰρ χῶρος ἀείδεται, ὁππόθι πολλὴ
θεσπεσίαις βίβλοισιν ἀκήρατος ἔγρεται ἠχώ. 20
50 Ἔστι τις εὐρυπόροιο κατ᾽ ἔνδια μέσσα μελάθρου
ἁβρὸς ἰδεῖν καὶ μᾶλλον ἐς ἀντολίην τι νενευκὼς
πύργος, ἀκηρασίοισιν ἀπόκριτος ἤθεσι βίβλων,
†ὄρθιος βάθροις, διδυμάοσιν ἀμβατὸς οἴμοις,
ὧν μία μὲν ποτὶ νύκτα τιταίνεται, ἡ δὲ πρὸς ἠῶ. 25
55 εἰσὶ γὰρ ἀλλήλῃσιν ἐναντίαι, ἀμφότεραι δὲ
εἰς ἕνα χῶρον ἄγουσιν ἴσον περιηγέϊ κύκλωι.
ἐνθάδε γὰρ κύκλωι μὲν ἐοικότα χῶρον ἑλίσσει
λᾶας ἐείς· οὐ μὴν περιηγέϊ πάντοσε τόρνωι
ἶσος ἔφυ, βαιὸν δὲ συνέρχεται, εἰσόκε πέτρου 30

---

29 τῶν μυσταγωγῶν...λόγων *verbessert aus* τὸν μυσταγωγὸν...λόγον — 30 (*Am Rande:* ἀρχὴ τῆς ἐκφράσεως τοῦ ἄμβωνος) — ἀπὸ? *Fr (vgl. Soph. 701)* — 35 ἐφεδρύνασθαι — 38 κωφοῖς *mit* γρ. *am Rande,* κουφοῖς *im Text* — 46 στήσασθαι — 47 πλέξασθαι — 50 (*Am Rande:* ἀρχή) — 53 ὄρθιος: ὀρθάδιος *Duc,* ὄρθιος ὧν *Gr* — 58 *steht zweimal, zu Ende von S. 32 und zu Beginn von 33* — ἐείς *Gr:* ἑῆς

60 ἄντυγα μηκύνειε. πρὸς ἑσπερίην δὲ καὶ ἠῶ
ἐκπροθέων κύκλοιο λίθου μηκύνεται αὐχήν,
ἐμβεβαὼς βαθμοῖσιν. ὑπ' ἀργυρέοις δὲ μετάλλοις
ἄχρις ἐπὶ ζωστῆρα καλοὺς ἱδρύσατο τοίχους
θεῖος ἄναξ, κεράεσσιν ἐοικότας. οὐ γὰρ ἑλίσσει 35
65 ἄργυρον ἐν λάϊγγι περίδρομον ἀργυρέη πλὰξ
κύκλον ἀναπτύξασα πανόλβιον· ἀλλ' ἐνὶ μέσσωι
τοῖχον ἀπιθύνοντα διαρκέα κύκλα πετάσσας
ἴδρις ἀνὴρ ἑκάτερθε πόρους βαθμῖδος ἀνοίγει.
οὐδὲ μὲν ἀφράκτοις ἱερῶν ἐπὶ χείλεσι βαθμῶν 40
70 τάρβος ἔχει κατιόντας, ἐπήραρε δ' ἕρκεα τέχνη
λάϊνα παμφανόωντα· τόσον δ' ὑπερέσχεθε βάθρων
ὅσσον ἀπιθύνειν βροτέην χέρα. ταῦτα μεμαρπὼς
μόχθον ἐλαφρίζει τις ἐς ὄρθιον οἶμον ἀνέρπων.
λοξοτενεῖ δ' ἑκάτερθεν ἐφιδρυθέντα κελεύθωι 45
75 βαθμοῖς μεσσατίοις συναέξεται ἠδ' ἀπολήγει.
Ναὶ μὴν οὐδ' ὅγε λᾶας ἐτώσιος· οὐδὲ γὰρ αὕτως
ἄγριον ἠλιβάτου κορυφῆς τμήξαντο κολώνην
μηκεδανῆς τανύμετρον ἀπιθυντῆρα κελεύθου·
ἀλλὰ καὶ εὐτέχνοισιν ὅλος φαιδρύνεται ἔργοις 50
80 καὶ φύσιν αἰολόμορφον ἔχων ποικίλλεται αἴγληι.
τοῦ μὲν ἔπι τροχάουσι διαμπερὲς οἷά τε δῖναι,
πῆι μὲν ἴσαι κύκλοισιν ἀτέρμοσι, πῆι δέ γε κύκλων
βαιὸν ἀποπλαγχθέντας ὑπεκτανύουσιν ἑλιγμούς.
ἔστι δὲ πῆι μὲν ἔρευθος ἰδεῖν κεκερασμένον ὤχρωι, 55
85 πῆι δὲ καλὸν βροτέοισι σέλας στονύχεσσιν ὁμοῖον.
ἄλλοθι δ' ὁρμηθεῖσα πρὸς ἀργεννὸν σέλας αἴγλη,
ἠρέμα μιμνάζουσα, χάριν μιμήσατο πύξου
ἠὲ μελισσήεντος ἐπήρατον εἰκόνα κηροῦ,
ὃν καθαραῖς προχοῆισι βροτοὶ νίζοντες ἐρίπναις 60
90 πολλάκι τερσαίνουσιν ὑπ' ἠελιώτιδας αὐγάς·
ὃς δὲ μεταΐσσει μὲν ἐς ἄργυφον, εἰσέτι δ' οὔπω
τρέψεν ὅλην χροιὴν ἔτι λείψανα χρύσεα φαίνων.
τοῖος καὶ δολιχῶν ἐλέφας κεχρωσμένος ὁλκοῖς
χροιὴν ἀργυφέην ἐτέων ἐπὶ μῆλον ἐλαύνει. 65
95 πῆι δὲ πελιδνωθεῖσαν ἔχει χάριν· οὐδὲ γὰρ αὕτως

65/66 *Versschlüsse* ἀργυρέη πλὰξ *und* ἀλλ' ἐνὶ μέσσωι *umgestellt von Fr* — 67 ἀπιθύνοντα *Fr:* ἀπιθύνεισι — 71 τόσσον — 74 λοξοτενεῖ *Gr:* λοξοτενῆ — 83 ἑλιγμοῖς (υ übergeschrieben) — 85 σέλας στονύχεσσιν *Hermann:* σέλας τ' ὀνύχεσσιν — 86 ἄλλοθι δ' *Gr:* ἄλλοθι (ἄλλοθεν *verm. Scheindler*) — 89 ἐρίπναις: ἐρίπνης *verm. Fr* — 91 εἰς

δῖα φύϲιϲ προλέλοιπε πελιδνήεϲϲαν ἀλᾶϲθαι
χροιήν, ἀλλ᾽ ἐπέμιξεν ἐΰγραφα δαίδαλα πέτρηι.
ἀργεννὴ δ᾽ ἐπὶ τοῖϲι πολύτροποϲ ἄνθεοϲ αὐγὴ
ἀμφιθέει· πῆι μὲν γὰρ ἐπέρχεται εὐρέϊ χώρωι 70
100 ἀκροβαφὴϲ κροκέοιο πελιδνήεντοϲ ἀώτωι,
πῆι δ᾽ ὑπολεπτυνθεῖϲα φαείνεται, ἶϲα δὲ μήνηι
ἀρτιγενεῖ περὶ λεπτὰ κεράατα φέγγοϲ ἑλίϲϲει.
ἄγχι δὲ πετραίηϲ Ἱερὴ πόλιϲ ἐϲτὶν ἐρίπνηϲ,
ἥ τιϲ ἑὸν περίπυϲτον ἐφήρμοϲεν οὔνομα πέτρωι. 75
105 Πᾶν δὲ τὸ καλλιθέμειλον ἕδοϲ πετραῖον ἐκεῖνο,
ἔνθα ϲοφῶν ἀνάγουϲι θεηγόρα δήνεα βίβλων,
ὀκτὼ δαιδαλέοιϲιν ἐφήρμοϲε κίοϲι τέχνη,
ὧν δύο πρὸϲ Βορέην, δύο δ᾽ ἐϲ Νότον εἰϲὶν ἀήτην,
καὶ δύο πρὸϲ Φαέθοντα, δύο πρὸϲ ἐδέθλια νυκτόϲ, 80
110 ὥϲ κεν ἀνοχλίζοιτο, γένοιτο δὲ νειόθι πέτρηϲ
οἷά περ ἄλλο μέλαθρον, ὅπηι ϲοφίηϲ ὑποφῆται
ἵλαον ἀγλαόπαιδα προεντύνουϲιν ἀοιδήν.
ἔϲτι δὲ τοῖϲ μὲν ἔνερθε τέγοϲ, τοῖϲ δ᾽ ὑψόθεν οὖδαϲ.
καὶ τὸ μὲν ἐκταδίοιϲιν ἴϲον πεδίοιϲι νοήϲειϲ 85
115 ἀκλινὲϲ ἀμφὶ πέδιλα βροτῶν· τὸ δ᾽ ἔνερθε λαχήναϲ
λαοτόμοϲ κοίληνεν, ὑπερτέλλει δὲ καρήνων
εὐϊέρων κυρτωθὲν ἄνω τεχνήμονι κόϲμωι,
οἷα κραταιρίνοιο κεκυφότα νῶτα χελώνηϲ,
ἥ τιϲ ὑπὲρ πήληκοϲ ἀνορθωθεῖϲα βοείη, 90
120 πύρριχοϲ εὐδίνητον ὅθ᾽ ἅλμαϲιν ἀνέρα πάλλει.
ὀκριόεν δὲ μέτωπον ὅληϲ λάϊγγοϲ ἐκείνηϲ
πάντοθεν ἀργυρέοιϲι διεζώϲαντο μετάλλοιϲ,
ὁππόθι δαιδαλοεργὸϲ ἀνὴρ γλωχῖνι ϲιδήρου
δένδρεα ποικιλόμορφα καὶ ἄνθεα καλὰ χαράϲϲων 95
125 ἁβρὰ πολυπτόρθων ἐνεθήκατο φύλλα κορύμβων.
Πᾶϲι δ᾽ ὁμῶϲ βάθροιϲ τε καὶ οὔδεϊ κίοϲί τ᾽ αὐτοῖϲ
ἴδριϲ ἀνήρ, ἀδόνητα θεμείλια πάντα φυλάϲϲων,
λαϊνέηϲ ὑπένερθε βάϲιν κρηπῖδοϲ ἐγείρει,
ἀνδρομέου ποδὸϲ ὕψοϲ ὑπερτέλλουϲαν ἀρούρηϲ. 100
130 ὄφρα δ᾽ ἀνευρύνωϲι θεμείλια κεῖνα μελάθρου,
ἡμιτόμουϲ ἑκάτερθε μέϲην περὶ γαϲτέρα κύκλουϲ
λάεϲιν ἀμφεβάλοντο, περιτμηγέντι δὲ χώρωι

---

97 χρύην — *Nach 97 Stichometrische Notiz:* ϲτίχ(οι) ᾱ — 101 ἶϲα *Gr:* οἷα — 103/104 (*Am Rande:* Πόλιϲ Ἱερὰ τῆϲ Φρυγίαϲ ἐν ἧι τιμᾶται ὁ μέγαϲ ἀπόϲτολοϲ Φίλιπποϲ) — 106 δίνεα — 115 πέδηλα — λαχήναϲ *Gr:* λαχήϲαϲ — 118 *Am Rande* γρ. οἷα κατ᾽ αἰρινοῖο — κεκυφῶτα — 124 χαράϲϲων *Be:* χαράϲϲω — 128 ἐγείρει *im Text,* γρ. ἐρείδει *am Rande*

κίονας ἐστήσαντο διασταδόν, ἥμισυ κύκλου
ἀμφιπεριστέψαντας. ὅλη δ' εὐρύνετο γαστὴρ 105
135 τέτρασιν ὀλβίστοις ὑπὸ κίοσιν ἔνθα καὶ ἔνθα,
ἐς Νότον ἐς Βορέην τε. τὸ δὲ σπέος εἴκελον οἴκωι
ἀμφιέλιξ ἑκάτερθεν ὑφ' ἕρκεϊ λᾶας ἐέργει.
τοὺς μὲν ἀνὰ Φρύγα χῶρον ἐς ἔνδια Μυγδόνος ἄκρης
λαοτόμοι σθεναρῆισιν ἀνεστήσαντο μακέλλαις 110
140 κίονας ἱμερόεντας· ἰδὼν δέ τις ἄνθεα πέτρης,
ἐξενέποι κρίνα λευκὰ ῥόδων καλύκεσσι μιγῆναι
καὶ μαλακοῖς πετάλοισι μινυνθαδίης ἀνεμώνης,
πῆι μὲν ἅλις ῥοδόεντα καὶ ἠρέμα λευκὰ μετάλλωι,
πῆι δ' ἅλις ἀργινόεντα καὶ ἠρέμα πυρσὰ φανέντα· 115
145 πῆι δὲ μίγα σχίζουσι διὰ φλέβας ἶνες ἀραιαὶ
τῆι καὶ τῆι κατὰ βαιόν· ἐν ἀλλήλαις δὲ χυθεῖσαι
εἴκελα πορφύρουσι Λακωνίδος αἵματι κόχλου.
Πρῶτα μὲν ἀμφιέλισσαν ὑπὸ κρηπῖδα βαλόντες,
δαιδαλέην, καμπτοῖσιν ἀποστίλβουσαν ἑλιγμοῖς, 120
150 λαϊνέους στήσαντο πεπηγότας ὑψόθι βωμούς,
Βοσπορίης τμηγέντας ἀπ' εὐλάϊγγος ἐρίπνης.
λευκὰ δ' ἀπαστράπτουσι, καὶ εἰ σποράδεσσι κελεύθοις
σκίδναται ἀργινόεντι περὶ χροῒ κυανέη φλέψ.
δισσάκι μὲν πισύρεσσιν ὑπὸ πλευρῆισιν ἑκάστωι 125
155 βωμῶι λαοτύπος χάριν ἔξεσεν, αὐχένα δ' αὐτοῖς
κυκλοτερῆ γλυφάνοισι χάλυψ ἔσφιγξε τορείης,
ὄφρα κεν ἀστυφέλικτον ἀρηρότι νειόθι κίων
ἴχνος ἐφιδρύσειε βαλὼν περιηγέϊ βωμῶι.
ἀγλαΐη δ' ἐγέλασσεν ὅλου κατ' ἐδέθλια νηοῦ, 130
160 κίονος ἱδρυθέντος ἐϋξέστωι ἐπὶ βωμῶι,
οἷον ὅτ' ἠελίοιο νέον περάτης ἀνιόντος
λευκὸν ἐρευθομένηισι νέφος ποικίλλεται αὐγαῖς.
Οὕτω μὲν πισύρεσσι περισταδὸν ἥμισυ κύκλου
κίοσιν ἀμφεβάλοντο· τὸ δ' ἥμισυ κίοσιν ἄλλαις 135
165 τέτρασι κυκλώσαντες ἐτορνώσαντο χιτῶνα
λάϊνον ἱμερόεντα πέριξ εὐεργέος ἄντρου.
κίοσι δ' ἐν πισύρεσσι μεταίχμια τρισσὰ δοκεύων,
καὶ τάδε τοῖς Ἱερῆς πόλιος θρίγκωσε μετάλλοις
λαοτόρος πολυΐδρις ὑπὲρ κρηπῖδος ἐδέθλων 140
170 βαιὸν ἐπιγναμφθέντα καλὸν περὶ λᾶαν ἑλίσσων·
ἔπρεπε γὰρ καὶ πέτρον ἐς ἱερὸν οὔνομα νεύειν

---

160 *steht zweimal, am Ende von S. 35, am Anfang von 36*

καλὸν ἀκηρασίοιο πέδον στέψαντα μελάθρου
ὑστατίωι δ' ἐνέθηκε θύρην εὐπηγέα χώρωι,
ἠρέμα γυρωθεῖcαν, ὅθεν κατ' ἐδέθλιον ἄντρου — 145
175 εὐϊέροις βίβλοισιν ἀνειμένος ἔρχεται ἀνήρ.
σχήματα δὲ σπήλυγγος ὁμοίια πάντα νοήσεις,
ἔς τε Νότον Γαράμαντα καὶ εἰς Ἀριμασπὸν ἀήτην
κίοσι καὶ κρηπῖδι καὶ ἕρκεϊ. τοῖς δὲ θυρέτροις
οὐχ ἕνα χῶρον ἔθεντο δαήμονες, ἀλλὰ τὸ μέν που — 150
180 ἑσπέριον, τὸ δ' ἔπηξαν ἑώϊον· ἑσπέριον μὲν
πρὸς Βορέην, νοτίη δὲ πυλὶς Φαέθοντα δοκεύει.
ἕρκεα δ' οὐκ ἰσόμετρα πεπηγόσι κίοσιν ἔστη,
ἀλλὰ τὰ μὲν χαρίεντος ὑπερτέλλουσιν ἐδέθλου
ὅσσον ἀποκρύπτειν ὑπὸ κεύθεσιν ἀνέρας ἄντρου· — 155
185 οἱ δὲ βαθυγλύπτοισι καρήασι κίονες ὀκτὼ
ἕρκεος ἐξανέχουσι, καὶ εἰ βάσιν ἔμπεδον ἄμφω
ἰσοτενῆ κρηπῖδι μιῆι στήσαντο δομαίηι.
χρυσεοκολλήτοις δὲ περιστίλβουσι καρήνοις
ὄλβια μαρμαίροντες, ἴσα χρυσαυγέϊ δίσκωι — 160
190 ἠελίου προβλῆτας ὀϊστεύοντος ἐρίπνας.
Πάντα δ' ὑπερτέλλοντα καρήατα κυκλάδι κόσμωι
δουρατέη στεφάνωσε περίδρομος ὑψόθεν ἄντυξ,
ὥς κεν ἐπιζεύξειε μιῆι στροφάλιγγι δεθέντας
κίονας, εἰ καὶ ἕκαστος ἀπόκριτός ἐστιν ἑκάστου· — 165
195 ἧς ἔπι πυρσοκόρυμβα πεπηγότα δένδρεα δήεις,
ἀργυρέων στράπτοντα χύδην πυρὸς ἄνθος ὀράμνων.
οὐ μὴν ἧι κε τύχησιν ἀπόπλανος ἔδραμεν ὄρπηξ,
ἀλλ' ἀνέχει κατὰ κόσμον ἴσος πολυάντυγι κώνωι,
βεβριθὼς σελάεσσιν. ἀπ' εὐρυπόροιο δὲ κύκλου — 170
200 αἰὲν ὑποκλέπτων ἐπὶ λοίσθιον ὀξὺς ἀνέρπει·
ἔνθα δὲ τερμιόεντα καλὸν ζωστῆρα νοήσεις,
πάντοθι σαπφείροιο καταχρωσθέντα κονίηι
καὶ χρυσέοις κισσοῖο περιστεφθέντα πετήλοις.
πρὸς δὲ δόμον Ζεφύροιο καὶ ἐς πτερὸν αἴθοπος Εὔρου — 175
205 δοιοὺς ἐγκατέπηξαν ἐπ' ἄντυγος ἔνθα καὶ ἔνθα
σταυροὺς ἀργυρέους, ὅθι μυρία φάεα πυρσῶν
ἅμμασιν ἀκροέλικτος ὁμιλαδὸν ἧλος ἐέργει,
γυρὸν ἐϋγνάμπτοιο καλαύροπος εἶδος ἑλίσσων.
Τόσσα μὲν ἀμφικέλευθος ἔχων φαιδρύνεται ἄμβων· — 180

177 *Am Rande wiederholt* — 181 βορείην — 194 *Stichometrische Notiz:* στίχ(οι) ρ̄ — 196 *Am Rande* γρ. πάρος ἄνθος — 200 λύσθιον — 202 πάντοθι[εν]

210 τόνδε γὰρ οὕτω χῶρον ἐφήμισαν ἀμβατὸν οἴμαις
θεσπεσίαις, ὅθι λαὸς ἐπίσκοπον ὄμμα τιταίνει
εἰσαΐων ἄχραντα θεουδέος ὄργια μύθου.
Οὐδὲ μὲν οὐ βάθροισιν ἐτώσιον ἔνθεσαν αὔτως
τμῆμα λίθων, λεπτὰς δὲ κατ᾽ ἀργεννοῖο χυθείσας 185
215 ἶνας ἐσαθρήσει τις· ἴσον δ᾽ ἁλιανθέϊ κόχλωι
νήδυμα πορφύρουσιν. ἐπ᾽ ἀτρίπτοισι δὲ πέτροις
ἀνδροδόκων ἀκμῆτα ῥάχιν τρηχύνατο βάθρων
λαοτόρος, στήριγμα ποδῶν ἀμετάτροπον ἴσχων,
μή τις ὀλισθήσαντα καταιβάτις οἶμος ὁδίτην 190
220 ὑψόθεν ἁρπάξασα κατ᾽ οὔδεος ἄστατον ἄξηι.
οὕτω μὲν κατὰ κόσμον ἐπασσυτέρηισι πορείαις
λᾶας ἐπεμβαίνων ὑποχάζεται ἄλλος ἀπ᾽ ἄλλου,
ὅσσον ἀναθρώσκων τις ἀμοιβαδὸν ἴχνος ἐρείσηι.
Ὡς δὲ θαλασσαίοισιν ἐν οἴδμασι νῆσος ἀνίσχει, 195
225 δαιδαλέη σταχύεσσι καὶ ἀμπελόεντι κορύμβωι
καὶ θαλερῶι λειμῶνι καὶ εὐδένδροισιν ἐρίπναις·
τὴν δὲ παραπλώοντες ἐπολβίζουσιν ὁδῖται,
ἄλγεα βουκολέοντες ἀλικμήτοιο μερίμνης·
οὕτω ἀπειρεσίοιο κατ᾽ ἔνδια μέσσα μελάθρου 200
230 λάεσι πυργωθεὶς ἀναφαίνεται ὄρθιος ἄμβων,
δαιδαλέος λειμῶνι λίθων καὶ κάλλεϊ τέχνης.
ναὶ μὴν οὐδ᾽ ὅγε πάμπαν ἀπόκριτος ἐς μέσον ἔστη
χῶρον, ἁλιζώνοισιν ὁμοίιος ἤθεσι νήσων·
ἀλλ᾽ ἄρα μᾶλλον ἔοικεν ἁλιρροθίωι τινὶ γαίηι, 205
235 ἣν πολιοῦ προβλῆτα δι᾽ οἴδματος ἰσθμὸς ἐλαύνει
μεσσατίοις πελάγεσσι, μιῆς δ᾽ ἀπὸ δέσμιον ἀρχῆς
ὀχμάζων ἀνέκοψεν ἀληθέα νῆσον δρᾶσθαι·
ἡ δὲ θαλασσαίοισιν ἐπιπροθέουσα ῥεέθροις
ἴσθμιον ἀγχιάλοιο καθήψατο πεῖσμα κολώνης. 210
240 τοῖος ἰδεῖν ὅδε χῶρος· ἀφ᾽ ὑστατίου γὰρ ὀρούσας
ἀντολικοῦ βαθμοῖο πολὺς διανίσσεται αὐλών,
εἰσόκεν ἀργυρέην περὶ δικλίδα ταρσὸν ἐρείσηι,
μηκεδανῆι κρηπῖδι θυηπόλον ἕρκος ἀράσσων.
τοίχοις δ᾽ ἀμφοτέρωθε διείργεται. οὐ μὲν ἐκείνοις 215
245 ἕρκεσιν ὑψιτενεῖς ἔβαλον πλάκας, ἀλλ᾽ ὅσον ἀνδρὸς
ὀμφάλιον ζωστῆρα παρισταμένοιο χαράξαι.
ἔνθεν ὑποτροπάδην χρυσέην εὐάγγελος ἀνὴρ
βίβλον ἀερτάζων διανίσσεται. ἱεμένης δὲ

213 οὐδὲ μὲν οὐ *Fr:* οὐδὲ μὲν οὐδὲ — 216 ἐπ᾽ *Fr:* ὑπ᾽ — ἐρείσηι *Fr:* ἐρείσει — 235 προβλῆτα *Be:* προβλῆτι — 244 ἀμφοτέρωθε: ἀμφοτέρωθι *verm. Gr*

πληθύος, ἀχράντοιο θεοῦ κατὰ μύστιδα τιμήν, 220
250 χείλεα καὶ παλάμας ἱερὴν περὶ βίβλον ἐρεῖσαι,
κύματα κινυμένων περιάγνυται ἄσπετα δήμων.
καί ῥ' ὁ μὲν ἀμφιπλῆγι τιταίνεται εἴκελος ἰσθμῶι
χῶρος, ἀπιθύνων πρὸς ἀνάκτορα σεμνὰ τραπέζης
ἄνδρα καταθρώσκοντα βαθυκρήμνου περιωπῆς· 225
255 Θεσσαλικῆι δ' ἑκάτερθεν ὅλην χλοερώπιδι πέτρηι
ἀτραπὸν ἐφράξαντο. πολὺς δ' ὑπὸ λάεσι λειμὼν
ὄμμασιν ἱμερόεσσαν ἄγει χάριν. ἀμφὶ δ' ἑκάστηι
Θεσσαλικῆι λάϊγγι παρίσταται οἷά τις ἄλλος
κίων ἰσοτενής, περιηγέσιν οὔ τι κυλίνδροις 230
260 εἰδόμενος· φαίη τις ἀνὴρ γραμμῆισι μεμηλὼς
σχῆμα κύβου μεθέπειν περιμήκεος οὐκ ἰσοπλεύρου
κίονας. ἁρμονίην δὲ Μολοσσίδος ἐνθάδε πέτρης
λαοτόροι ζεύξαντες, ἀμοιβαδὸν ἄλλον ἐν ἄλλωι
πέτρον ἐνεσφήκωσαν. ἀπὸ Φρυγίης δὲ κολώνης 235
265 λαοτύπος καὶ τούσδε λίθους ἐτμήξατο τέκτων.
ἔνθα δὲ βουκολέοντα μεληδόνας ὄμματα βάλλων
πῆι μὲν ἴδοις καλὴν ὀφιώδεα σύρματα πέτρην
ἀμφιπεριπλάζουσαν, ἐϋγνάπτοις δὲ πορείαις
νήδυμα κυμαίνουσι· παρ' ἀλλήλας δὲ ταθείσας 240
270 πυρσὴν ἀργυφέην τε καὶ ἀμφοτέρων τινὰ μέσσην
χροιὴν ἀμβολάδην τις ἀμοιβαδὸν ὁλκὸς ἑλίσσων
ἀγκύλον ἑρπυστῆρι δρόμωι σπείρημα κυλίνδει·
πῆι δὲ σεληνήεντα καὶ ἀστερόεντα νοήσεις
γραμμαῖς ἀλλοπρόσαλλα φύσει σφρηγίσματα πέτρης. 245
275 ἀλλὰ καὶ ἐκταδίοις ἐπὶ χείλεσιν ἕρκεος ἄλλην
τῆς αὐτῆς γεγαυῖαν ἐϋπρήωνος ἐρίπνης
μηκεδανὴν λάϊγγα καθήρμοσαν, ὄφρα κεν εἴη
νειόθι μὲν κρηπῖδος ἐνιδρυνθεῖσα θεμείλοις
πέτρης Θεσσαλικῆς βάσις ἔμπεδος, ὑψόθι δ' ἄλλωι 250
280 ἅμματι πετρήεντι κατάσχετος. ἀλλὰ καὶ αὐτὰς
πλευρὰς τετρατόμοις ὑπὸ κίοσι δεσμὸς ἐέργων
ἄτροπον ἀστυφέλικτος ἐπ' οὔδεϊ πυθμένα πήσσει.
ὡς δ' ὅτε τις Τυρίοιο πολύχροος ὑψόθι πέπλου
νήματα χρυσοέλικτα περίδρομα πάντοθι βάλλων 255
285 πῆι μὲν ὅλην περὶ πέζαν ἀρηρότα κόσμον ἑλίσσει,
πῆι δὲ καλὸν πέπλοιο περὶ στόμα, πῆι δέ γε χειρῶν

256 λάεσσι — 261 ἰσοπλεύρου *Gr:* ἰσοπλεύρους — 269 ταθείσας *Gr:* καθεί σας — 274 σφραγίσματα — 278 νηόθι — 282 ἀστυφέλικτον *Gr:* ἀστυφέλικτος — 285 πάντοθεν *am Ende von 257 und am Anfang von 258*



ἀμφοτέρων ἔστεψε διήλυσιν· ἀγλαΐη δὲ
πάντοθεν εὐλείμων ἐαρόχροα νήματα πέπλου
ἀμφὶς ἔχει, χρυσέου δὲ μίτου σέλας ἄλλον ἐπ' ἄλλωι 260
290 ὄλβον ἐπανθίζων περὶ κάλλεϊ κάλλος ἐγείρει·
οὕτω ποικιλοεργὸς ἀνήρ, χλοεροῖσι μετάλλοις
μαρμαρυγὴν ἱεροῖο βαλὼν χρυσαυγέα πέτρου,
ἀμφοτέροις ἀμάρυγμα φαάντερον εὗρεν ἀνάψαι.
ἀντολικὸν δ' ἐπὶ τέρμα, παρ' ἕρκεα σεμνὰ τραπέζης, 265
295 ἰσθμὸν ἀποτμήξαντο, διήλυσιν ὄφρα κελεύθου
ὠκυτέρην τεύξωσι παρερχομένοισιν ὁδίταις.
Τοῖα μὲν ἀγλαόδωρος ἐμὸς σκηπτοῦχος ἐγείρει
ἔργα θεῶι βασιλῆϊ. πολυστέπτοις δ' ἐπὶ δώροις
καὶ σέλας ἀστυόχοιο ἑῆς ἀνέθηκε γαλήνης 270
300 νηὸν ὕπερ πολύυμνον, ὅπως θεοδέγμονι βουλῆι
ἔμπνοον ἱδρύσειε γέρας κοσμήτορι κόσμου,
Χριστῶι παμβασιλῆϊ. σὺ δ' ἵλαος ἵλαος εἴης,
παμφαὲς ἀχράντου τριάδος σέβας, ἄστεϊ Ῥώμης
καὶ ναέταις καὶ ἄνακτι καὶ ἱμεροδερκέϊ νηῶι. 275

---

304 *Stichometrische Bemerkung:* στίχ(οι) ὁμοῦ α͞σ ἡρωικ(οὶ) καὶ ἰαμβικοὶ ρ͞ν

KOMMENTAR

1—134. IAMBISCHE VORREDEN

1—80. ERSTE VORREDE: AN DEN KAISER. „Heut ist ein Festtag Gottes und des Kaisers. Wie du den Glauben an Christum ausbreitest, so hast du ihn bei jedem Tun zum Helfer. Er gibt dir Sieg: das zeigt dein Weltreich (— 16). Und er beschützt dich in Krankheit und Gefahren (— 21). Das hat sich kürzlich bei dem Attentat erwiesen, bei dem du wie immer deinen milden, mitleidsvollen Sinn an den Tag gelegt hast (— 53). Deine Güte bewirkt, daß die verstorbene Kaiserin bei Gott für dich spricht (— 65). — Nun wollen wir zur Kirche gehn und mein Gedicht hören, in dem dein Wunderwerk beschrieben wird, dein Wunderwerk, das bei allem Volke solche Begeisterung erregt, und um dessen willen dies schöne Fest sich schon so lange ausdehnt (— 80)."

1./2. Über den Tag des Vortrags s. S. 110. **3.** Es fehlt der Übergang zum Folgenden, der etwa so gedacht werden muß: Gott und der Kaiser werden heut gefeiert. Und wirklich gehören beide zusammen. Denn wie der Kaiser den Glauben an Christum ausbreitet, so erntet er den Dank dafür durch die göttliche Hilfe. **8.** εἰ δέοι, denn er will als Friedensfürst gelten, wie denn γαλήνη, πραιότης, ἔλεος vor allem an ihm gepriesen werden. Es braucht nicht gesagt zu werden, wie wenig Justinian in Wahrheit dem verblasenen Idealbild entsprach, das hier schmeichlerisch von ihm entworfen wird. **9.** καταστέλλειν herunterlassen, senken. Dann auf Seelisches übertragen καταστέλλειν τὴν ἐπιθυμίαν (Epiktet), τὸ πυρῶδες (Athenaios). Von da aus hat Paulus den Gebrauch unfein erweitert. **11.** ὥσπερ ἐπίσημον wie ein Merkzeichen, wie ein Wappenzeichen. **11./12.** Justinian beherrscht den Westen bis zum Ozean, den Osten und Afrika. Zu vergleichen ist V. 228 (und V. 935): Dem Osten entsprechen hier die Meder (= Perser) und Inder, statt Afrika heißt es Karthago, den Westen vertreten die Kelten, die (in klassizistischem Ausdruck) für die Germanen stehen. Afrika meint die Unterwerfung des Vandalenreichs, der „Triumph" über die Perser ist der 50jährige Friedensschluß von 562, der übrigens durchaus nicht etwa einem besiegten Feinde diktiert wurde, vielmehr Byzanz einen hohen Tribut auferlegte (Menander fr. 11 Müller = Exc. de legat. p. 171 de Boor). Von einer wirklichen Herrschaft über das fränkische Gallien kann nicht die Rede sein. Doch war der Einfluß von Byzanz bedeutend (Diehl, Justinien 404), und es darf auf die Ansprüche des Kaisers hingewiesen werden, die in seinem Beinamen Φραγγικός hervortreten (Agathias Hist. I 4 p. 21 Bonn.). Der Ozean als westliche Grenze gehört über-



haupt seit langem zur Vorstellung der Weltherrschaft, z. B. Josephus, Jüd. Krieg III 5, 7 (§ 107 N) ... τί θαυμαστὸν εἰ πρὸς ἕω μὲν Εὐφράτης, ὠκεανὸς δὲ πρὸς ἑσπέραν .... τῆς ἡγεμονίας ὅροι; **15.** Die Lazen z. B. kommen freiwillig zu Justinian und bitten um Frieden: Prokop, Perserkrieg II 29. **17.** ὅθεν setzt 10/11 nach langem Zwischensatz fort. **24 ff.** Die Verschwörung des Marcellus und Sergius, von der hier ohne Namensnennung die Rede ist, war einige Wochen vorher, im November 562, entdeckt worden. Es berichtet darüber Malalas p. 493—495 Bonn. = Excerpta de insidiis p. 173 sq. de Boor. **32.** ὧι nicht θεῶι, was grammatisch unmöglich, sondern τῶι πιστεύειν. **33./34.** Der Führer ist Marcellus. **38.** τρέπηι steht für einen futurischen Ausdruck, wohl weniger um des Verses willen, als weil an den dauernden Wesenszug gedacht ist. **46.** Deutlich ist die Anspielung auf Matth. 6, 12: ἄφες ἡμῖν τὰ ὀφειλήματα ἡμῶν ὡς καὶ ἡμεῖς ἀφήκαμεν τοῖς ὀφειλέταις ἡμῶν. **48.** „Du bittest dich selbst, nämlich συγγνώμην, wenn die andern schon nicht mehr zu bitten wagen.“ **50.** „Niemals läßt du dein Mitleid Eigentum eines anderen werden; niemals läßt du einen andern die Rolle des Erbarmers übernehmen, die dir zukommt.“ **53.** „Unsere unfrommen Taten geben dir Anlaß, oben (bei Gott) ein Wort für uns einzulegen.“ Die παρρησία ist das Freiherausreden mit Gott, wie in V. 61. Anders P. Maas „Du gewinnst himmlische Gnade, weil du selbst Gnade übst.“ **63.** Der schlecht gebaute Vers muß ertragen werden (s. S. 119); die vorgeschlagenen Änderungen zerstören den Sinn. „Als sie starb, gab sie den Untertanen einen ὅρκος, an dem du bisher nicht vorübergegangen bist und künftig nicht vorübergehen wirst.“ Das scheint zunächst zu bedeuten: die Menschen schwören bei ihr, wie man bei einer Heiligen schwört. Anders P. Maas: „Eine Bitte, die zu erfüllen Justinian bei dem Andenken seiner Gattin beschworen wird, darf er nicht abschlagen. Die Auffassung, daß man einen Menschen durch direkte Beschwörung zu etwas zwingen (ὁρκίζειν) kann, ist jener Zeit geläufig: Theophylaktos Simok. VII 16 (p. 300 B.); Prokop Anecd. 3, 27 (p. 29 B.); Leben d. Kosmas u. Damian, Kap. 2 (S. 89 Deubner), vgl. Byz. Ztschr. XIX (1910) 302/303. Wahrscheinlich gehören auch Matth. 26, 63; Mark. 5, 7; 1 Thessal. 5, 27 in diesen Zusammenhang. Die Sache ist noch nicht genügend beachtet.“ **66.** Der Übergang stimmt den etwas höher genommenen Stil des Vorhergehenden auf den leichteren Ton der Prologrede herab. Der Kaiser wird gebeten, das Zeichen zum Aufbruch zu geben. **68.** Die Dichtung, in der das Wunderwerk des Kaisers gepriesen wird, ist eigentlich auch ein Werk des Kaisers. „Es soll auch dies zu deinen Wundertaten gehören, daß Worte an den Tag kommen, die das größte Werk zu preisen wagen.“ Der Ton liegt auf dem Kontrast von λόγοι und πρᾶγμα. Die Beschreibung ist im Grunde eine unerhörte Kühnheit. Um diesem Vorwurf auszuweichen, rechnet Paulus es zu den Wundertaten des Kaisers selbst, daß die Wortkunst sich solcher Kühnheit unterfangen könne. Denn durch seine größte Wundertat, den Bau der Kirche, ist er mittelbar auch der Veranlasser des Gedichts. **71.** Das schon zweimal gebrauchte Wort θαύματα dient jetzt dazu, den Gedanken zu dem gegenwärtigen Fest herüberzuspielen. Denn mit dem Fest will er schließen, wie er mit ihm begonnen hat. **75.** Der δῆμος ist die in den δῆμοι, den Circusfaktionen, organisierte politische Gemeinde; die γερουσία ist der Senat, die σύγκλητος βουλή. Wer die dritte Klasse bildet, die Leute,

die dem mittleren, sicheren Pfad *(medio tutissimus ibis)* nachstreben, kann ich nicht sagen. Etwa der Klerus? **80.** Wie die Zwischenbemerkung sagt, begibt sich der Festzug nunmehr aus dem kaiserlichen Palaste in das nahe gelegene Episkopeion (Patriarcheion), das südlich an die Kirche anschloß (Antoniades I 61, Taf. 16).

81—134. ZWEITE VORREDE: AN DEN PATRIARCHEN. „Wir kommen aus dem kaiserlichen Palast, und wie der Kaiser uns sein Ohr geliehen hat, so bitten wir jetzt dich, uns gnädig zu hören. Es ist eigentlich bei deiner Gemütsart eine überflüssige Bitte. Begreiflich wird sie durch die Schwierigkeit des Unternehmens. Und doch gibt gerade diese Schwierigkeit mir wieder Mut. Denn daß unser Gedicht keinen Wettstreit mit der Kirche aufnehmen kann, steht von vornherein fest. Also wollen wir mutig sprechen; die kühne und hochsinnige Tat des Kaisers verlangt das. Ohnehin können ja die Augen ergänzen, wo das Wort versagt, und meine Zuhörer sind keine kleinlichen Richter, sondern würdige Männer. Nun also ans Werk!"

83. Die mir von P. Maas mitgeteilte Vermutung τοῦ ποητοῦ τῶν ὅλων ist sehr ansprechend; denn die überlieferten Worte ließen sich nur mit unnatürlicher Stellung fassen als τοῦ βαϲιλέωϲ τῶν ὅλων und es bliebe τοῦ νοητοῦ, des nur dem Denken zugänglichen. **85.** und **88.** Wortspiel von γερῶν (jerón) und ἱερῶν (ierón). Daher der seltsame Ausdruck, etwa „Vorsteher aller Würden". **86.** Er ließ sich zum Zuhören herab, fügte sich in das Auditorium ein, nachdem er vorher selbst gesprochen hatte. Er, der sonst λόγοι, Verordnungen, Audienzen u. dgl. erteilt, bequemte sich zuzuhören. **93.** τὰ ἀγαθὰ ἐνοικεῖ αὐτῶι, wie man sagt τὸν ἐνοικοῦντά μοι πόθον (Aristainetos) oder wie es in den neutestamentlichen Briefen vom πνεῦμα, θεός, λόγοϲ τοῦ Χριϲτοῦ, von der πίϲτιϲ heißt, daß sie (ἐν)οικεῖ ἐν ἡμῖν. Die Bezeichnung des Körpers als *habitaculum* oder *domicilium* der Seele ist nicht ganz unähnlich. **97.** Über den metrischen Fehler s. S. 119. **98.** Das erste Beispiel für etwas Selbstverständliches, nicht erst zu Erbittendes, ist eine Naturnotwendigkeit, das dritte logischer Zwang, das mittlere macht den Übergang. Das dritte, τοὺϲ λόγουϲ εἶναι λόγουϲ, nimmt sich seltsam aus, wird aber verständlich aus der Bedeutung, die die λόγοι für den Sprecher haben (90. 104. 122 usw.). **106.** Hier ist das Bild „sich zum Ringkampf entkleiden" wieder klar empfunden, während es sich bei Aristophanes (Lys. 615) ἐπαποδύωμεθ' ἄνδρεϲ τουτωὶ τῶι πράγματι schon etwas verwischt. **111.** τοῦ ϲοῦ νεώ müßte an den Patriarchen gerichtet sein, wenn der überhaupt hier angeredet würde. **112.** Da die Sache von vornherein entschieden ist, nämlich die Inferiorität des Wortes feststeht, so braucht man keine Angst zu haben. **115.** Der Gedanke der vorhergehenden Verse wird verallgemeinernd zusammengefaßt: Es hat etwas Gutes, wenn ein Mann den Mut der Rede besitzt. Die folgende Begründung gilt nicht sowohl diesem V. 115 als der Aufforderung οὐ χρὴ μένειν ἀτόλμουϲ. **122.** „Also ist es doch natürlich, wenn sich nunmehr angemessener Mut der Rede zeigt und Straflosigkeit für den Vortrag eintritt." Die Verbesserung ἀζημίαν für ἀζημίων empfiehlt sich sehr, wenngleich ἀζημία sonst nicht belegt scheint. (Die Reihe ζημία — ἀζήμιοϲ — ἀζημία wie αἰτία — ἀναίτιοϲ — ἀναιτία.) Die ἀζημία ist objektive Entsprechung für die subjektive



παρρηςία. **125.** κρίνει oder κρινεῖ macht keinen Unterschied. κυαμοτρώξ ist der bissige Richter nach Aristophanes' Rittern 41. **131.** Wie man sagt δημαγωγεῖν τὸ πλῆθος, so sind hier die Worte zur freimütigen Aussprache „gelockt" worden. Der Ausdruck ist sehr gesucht. **132.** Der Dichter fragt χρή; und antwortet sich selber χρή. Die Antwort ist das Echo. **134.** Er wird jetzt das eigentliche Gedicht mit dem Kaiser beginnen.

135—167. EINFÜHRUNG

135—144. ANGABE DES GEGENSTANDES, durchflochten von einer Anrufung der Eirene. „Heut singe ich nicht von Krieg. Segensreicher Friede, den mein Herr mehr als den Sieg liebt, komm, laß uns den schönsten Bau verherrlichen!" — Die propositio thematis wird negativ und positiv gegeben, die Anrufung steht dazwischen. Drei Fanfarenstöße beginnen, jeder stärker als der vorhergehende; lebhafter Klang und Bewegung im Sinne des Nonnos. Mit V. 139 spürt man, wie der Ton sich ändert. V. 138 scheint hinter den drei ersten Versen nachzuhinken, ist aber als vermittelnder Übergang gedacht, zumal es durch die positive Form des Ausdrucks zu der negativen Anapher in einen scheinbaren Gegensatz tritt und in scheinbare Beziehung zu dem Folgenden.

135.—137. Zuerst das Kriegsgetöse allgemein; dann der Sieg im Kampf gegen äußere Feinde; drittens der Sieg über einen Usurpator oder Empörer. Denn das bedeutet τύραννος. Sokrates, hist. eccl. VI 6, nennt so den gotischen Rebellen Gaïnas, und das Goldne Tor in Konstantinopel, das für den triumphierenden Einzug Theodosios' des Großen erbaut wurde, als er seinen Gegenkaiser Clemens Maximus gefangen und hingerichtet hatte, trägt die Inschrift: *Haec loca Theudosius decorat post fata tyranni.* **137.** Nonnos sagt ὕμνον ἀράccω u. Ähnl. So liegt hier ῥυθμὸν ἀρ. (was Nonnos nicht hat) nahe. Das überlieferte θυμόν könnte man mit knapper Not halten, wenn man etwa versteht: ich versetze meinen Sinn in rhythmische Bewegung. (Von μῦθον hingegen kann kaum die Rede sein.) **139.** Kurz vorher war der Friede mit Persien geschlossen worden, vgl. zu V. 11/12. **141.** „Die Mühen des Kaisers rühmend, die die Stadt — nicht nur erhalten, sondern fördern"; das legt hier der Zusammenhang in πολιccοῦχος hinein. **142.** „Das Haus, das jedem noch so berühmten Werke überlegen ist." **143./144.** Die Kirche reicht allein aus, den Ruhm aller Bauten zu besiegen: πᾶν κλέος ἔργου für κλέος παντὸς ἔργου oder auch πᾶν κλέος ἔργων (s. S. 116 u. 114).

145—167. ANRUFUNG. Auf die Angabe des Themas, in die schon eine Anrufung eingeflochten war, folgt jetzt die typische Anrufung als besonderer Teil. „Roma, besinge den Kaiser, nicht um seiner kriegerischen Eroberungen, sondern um seines Kirchenbaues willen, der allen Ruhm des Kapitols übertrifft. Darum sollst du ihn besingen. Denn der Herrscher hat nicht nur seine Feinde besiegt, sondern auch den Neid niedergestreckt. Und du, latinische Roma, stimme mit ein und freue dich, daß deine Tochter dich überstrahlt!" —



145. Die Anrufung der Roma, die in V. 219 wirklich auftritt, ist in diesen Regionen der Poesie nichts Ungewöhnliches. Vgl. Berliner Klassikertexte V 1 Nr. IX, V. 82ff 94 und ebenda S. 91. Bei Claudian und Sidonius werden Roma, Italia, Hispania, Britannia und ähnliche Gestalten eingeführt (Purgold, Archäol. Bemerkungen zu Claudian 7ff), und die bildende Kunst bietet dazu ihre Parallelen: Theoderich war in seinem Palast zu Ravenna zwischen den Personifikationen der Roma und der Ravenna dargestellt (Diehl, Justinien 633). Als Besonderheit fällt hier auf, daß zuerst Ῥώμη als Verkörperung von Ostrom und die mit ihr identische Ἀνθοῦσα, Konstantinopel, gerufen wird, dann die Λατινιὰς Ῥώμη. Der Grieche macht nicht den immerhin bedenklichen Versuch, diese Gestalten im Bilde zu beleben, wie die Römer das gern und ausführlich tun. 150. πῆχυς ist schwer verständlich. „*in recessu tuo*" übersetzt Ducange. Man erklärt auch „Winkel". Sollte es für ἀγκών stehen, Biegung, Vorgebirge? Oder heißt es „in deinem Arm"? 152. Zu diesem Vers sind nicht nur die Nonnosparallelen heranzuziehen — 9, 235 εἴξατέ μοι am Versanfang; 39, 66 εἴξατε θύρσοι im Versschluß (Merian-Genast, De Paulo Sil. 37) —, sondern auch Kolluth 171 εἴξατέ μοι πολέμοιο συνήθεος, εἴξατε νίκης (Merian 101) und, woran P. Maas erinnert, Properz II 34, 65: *cedite, Romani scriptores, cedite, Grai.* So wird man das anaphorische εἴξατε auf ein hellenistisches Vorbild zurückführen. Daß Paulus hier mit überliefertem Gut schaltet, beweist auch die Versinschrift der von Anastasios errichteten Chalke, Anth. Pal. IX 656, 11: εἶξον ἀρειοτέροισι, χάρις Καπετωλίδος αὐλῆς. 155./156. „Ich will, daß du deinen Fürsten besingst", wie er vorher 145/146 die Roma und nachher 164/165 die latinische Roma zu gleichem Tun auffordert. — Ἀνθοῦσα (erkannt von Meineke bei Salzenberg-Kortüm S. X) ist Beiname von Konstantinopel: παρὰ δὲ τοῦ μεγάλου Κωνσταντίνου κληθῆναι αὐτὸ (Byzanz) Ἀνθοῦσαν Eustath. zu Dion. Per. 803. Vgl. Steph. Byz. s. v. Συκαί .... ἡ πόλις αὕτη (so spricht der Mann aus Byzanz) παρὰ τὸ γεννικῶς ἀνθεῖν Ἀνθοῦσα. 159./160. „Bis sie deinen Zügeln ihren unbezähmten Nacken beugten und sich duckten unter das Joch deines Gesetzes." 161. Es ist die sehr bekannte und oft ausgesprochene Vorstellung, die in archaischer Zeit — man denke an Pindar! — mit besonderer Stärke auftritt, daß jedes Glück und jeder Ruhm den Neid hervorlocke. Zum vollendeten Glücke gehört es, „*invidia maior*" zu sein. Schon bei Pindar ist diese Macht auf der Grenze zum Persönlichen: μὴ βαλέτω με λίθωι τραχεῖ φθόνος, bei Kallimachos stößt Apoll den Phthonos mit dem Fuße weg, und hier schießt ihn der Kaiser nieder, wie er den irdischen Feind mit der Lanze bekämpft. — ὤκλασε τόξον könnte gesagt sein wie πτήξειε ζυγόν. Aber er duckt sich doch wohl nicht vor dem Bogen, sondern bricht zusammen infolge der Bogenschüsse; also τόξωι. 165. νεοθηλέος ... Ῥώμης steht schon in dem berytischen Epikedeion des IV. Jahrhunderts Berl. Klassikert. V 1, S. 87 V. 81. Dann νεοθηλέα Ῥώμην als Versschluß in dem Epigramm Anth. Pal. I 5 aus der Zeit des Anastasios.



168—310. GESCHICHTE DES EINSTURZES UND DES WIEDERAUFBAUS

168—185. EINLEITUNG. „Ihr Priester, legt eure Trauer ab, zieht Feierkleider an und stimmt ein in meinen Gesang. Der Kaiser hat Freunde auf Erden verbreitet. Denn seit dem Einsturz herrschte Trauer in der Stadt. Verzeih, Herr, wenn ich Dir mit dieser Erinnerung wehe tue. Aber den Glanz der Gegenwart macht der Kontrast um so heller."

172. εὔποδος ἁρμονίης sagt Paulus Anth. Pal. VI 54. **176.** Man kann deuten: „das Werk der Majestäten". Kaiser und Kaiserin haben es gestiftet, wie ihre Namen denn auch in einem Monogramm vereinigt sind: V. 714/715. Allerdings steht ἀνάκτων durchaus singularisch in V. 980. Vgl. auch 270, 554. **178.** Diese Zeile wird von Suidas s. v. ἤρανος zitiert: Παῦλος Σιλεντιάριος „ἵλαθι τολμήεντι μεγασθενὲς ἤρανε γαίης" πρὸς βασιλέα Ἰουστινιανὸν ἐν τῇ ἐκφράσει τῆς Ἁγίας Σοφίας.

186—213. DER EINSTURZ. „Von dem Einsturz erzitterte alles, und eine Staubwolke verhüllte die Sonne. Daß Menschen in der Kirche getötet wurden, hat Christus verhütet. Auch fiel nicht die ganze Kirche, sondern nur der östliche Bogen und ein Teil der Kuppel. Alle waren von Trauer und Schreck erfüllt bei dem plötzlichen Naturereignis."

187. Die Kuppel. **188.** Das ganze Gebäude der Kirche. **195.** Die Telchinen als die mißgünstigen, mit dem bösen Blick begabten Dämonen (wie denn die Erwähnung der boshaften Telchinen gerade bei späten Autoren häufig ist: van Gelder, Gesch. der alten Rhodier 48). Eine ähnliche, man möchte sagen klassizistische, Vorstellung, die an Stelle des διάβολος einen heidnischen Dämon setzt, klingt auch in V. 221 und 273 durch. Vgl. Μῶμε μιαίφονε Anth. Pal. I 103; ὑπό τινων ἀλαστόρων δαιμόνων Malalas, p. 473 Bonn. **200.** Der östliche von den vier großen Bogen, auf denen die Kuppel ruht. (Sie werden 457ff beschrieben.) κεραίη ist bei Paulus jeder „Bogen", z. B. auch die halbkreisförmige Bank (368), ἀψίς meint den Gewölbebogen. **205.—207.** Es wird noch einmal der Gedanke eingeschoben, der bereits 177ff mit Beziehung auf den Kaiser ausgesprochen worden war. — ἐμὴν σειρῆνα: Sirene = Muse (nach dem bekannten Gebrauch) = Lied. **208.—210.** Es muß ein momentanes Naturereignis gemeint sein, also nicht der Sonnenbrand, sondern der Blitzschlag. Mithin ist an kein Ackerfeld zu denken, sondern der Blitz ruft einen Waldbrand hervor, und ἄχλοα kann nicht die reifen im Gegensatz zu den noch grünen bezeichnen, sondern muß prädikativ, „proleptisch" sein. — Das Wasser der eintrocknenden Bäche zischt, wie in der Μάχη παραποτάμιος: ζέε δ' ὕδωρ.

214—254. GESPRÄCH ZWISCHEN ROMA UND DEM KAISER. „Der Kaiser wandte sich ohne lange Trauer zum Wiederaufbau. Vor ihn trat Roma und sprach: 'Bei allem Unglück ist es noch ein Glück, daß ich den Verlust zu Deinen Lebzeiten erlitten habe. Hilf, denn Du kannst! Byzanz ist Herrin der Welt, Mittelpunkt alles Handels und Verkehrs. Laß jetzt nicht seinen schönsten Schmuck verfallen!' Sie wollte ihm die Füße küssen; er aber richtete sie auf und sprach: 'Sei unbesorgt, ich will die Kuppel wiederherstellen.'"



221. Die Mißgunst (es ist fast ein persönlicher Dämon wie die Telchinen 195 und der δαίμων ἀντίβιος 273) hat mich beraubt, und doch ist es noch eine Freundlichkeit von diesem neidischen Dämon, daß .... — Megaira wird genannt, weil der Dichter das μεγαίρειν durchhört, wie bei Nonnos (Dion. 31, 79) Μέγαιρα ... ζηλήμων ἐμέγηρε. 222. Der Vers ist mit metrischem Fehler überliefert, und wenn man mit ὅτ' Sinn und Metrum einrenken wollte, so ist zu bedenken, daß die beiden einzigen Fälle von elidiertem ὅτε im „Ambon" (120. 161) vorkommen, wo überhaupt die Technik weniger streng ist (vgl. S. 117 und Ludwich, Beitr. zur Kritik d. Nonnos 33). 223 setzt neu ein mit starkem Accent: „Freilich klafft mir die Wunde in der Brust; aber ...." 224 enthält einen Anklang an Kallimachos εἰς Δῆλον 226: ἀλλὰ φίλη, δύνασαι γάρ, ἀμύνειν πότνια δούλοις ὑμετέροις. 228. Vgl. zu V. 11. 230. Die Chronik (Malalas XVIII, p. 484 Bonn., Cedren p. 658 Bonn.) verzeichnet zum Jahre 549 oder 550 die Sendung eines indischen Botschafters nach Konstantinopel. Er sei mit einem Elefanten gekommen, der sich in der Nacht losgemacht und Unheil angerichtet habe. Cedren p. 750 erwähnt zum 26. Jahre des Heraklios eine indische Gesandtschaft, die dem Kaiser Perlen und Edelsteine brachte. Nebenbei ist zu bemerken, daß man in dieser Zeit unter Indern auch die abessinischen Völker (Ἰνδοὶ Αὐξομῖται und Ἰ. Ὁμηρῖται oder Ἀμερῖται) verstand. Der König dieser Auxomiter schickt etwa 545 eine Gesandtschaft und erklärt seinen Wunsch, die Taufe anzunehmen (Theophanes p. 222 de Boor). Unter Justin II. geht eine kaiserliche Gesandtschaft an Arethas, den König der Homeriten ab, und dieser erwidert die kaiserliche Gnade: κατέπεμψε γὰρ καὶ σάκρας διὰ Ἰνδοῦ πρεσβευτοῦ καὶ δῶρα τῶι βασιλεῖ Ῥωμαίων (Malalas p. 459). Vgl. auch den Gesandtschaftsbericht des Nonnosos: Phot. bibl. cod. 3. 232. Alle Frachtschiffe, die Lebensmittel bringen, besonders also Getreideschiffe, haben Byzanz zum Ziele. 235. „Languide iungitur", Graefe. Man könnte 234 und 235 umstellen, aber nichts zwingt. Und es soll wohl mit 235 nicht nur der Begleitumstand gegeben werden, sondern es ist eine Steigerung beabsichtigt: selbst die Naturkräfte helfen. 242. „Erkennungszeichen deines Thrones", vielleicht schon in dem eigentlichsten Sinne gemeint, da ja die Sophienkirche nicht weit vom kaiserlichen Palaste liegt. Aber dann erweitert: „Mehr als die Unterwerfung der Völker, mehr als der Ausbau (Bau sagt er übertreibend) der Hauptstadt ist die Schöpfung der Sophienkirche Kennzeichen deiner Herrschaft." 243. Roma folgt dem byzantinischen Hofceremoniell. 249. Wie kein äußerer Feind dich bezwungen hat, so laß dich jetzt auch nicht vom Kummer beugen!

255—278. BESUCH DES KAISERS IN DER KIRCHE. „Der Kaiser eilte, ohne sein Gefolge abzuwarten, in die Kirche, und alles drängte ihm nach. Da er das Monument unerschüttert fand, pries er die Kunst des Anthemios, der wirklich ein großer Baumeister war. Denn die Kirche war nicht bei dem Sturz der Kuppel zusammengebrochen, und auf den alten Mauern erbaute er sie von neuem."

256. γείτονος, nach der Weise des Nonnos adjektivisch verwendet, betont die zeitliche Nähe der beiden Vorgänge. 257. Die Wortstellung leidet unter dem Verszwang ähnlich, aber noch stärker, wie bei Bion V 9: καὶ

ὡς πάρος οὐκέτ' ἀείδει. Gemeint war οὐχ ὡς θέμις ἀνέμιμνε ..., er kehrte sich nicht an das Ceremoniell. — ἀσπιδιώτης ist kollektiv. Goldene Halsringe tragen die Leibwächter Justinians auf dem berühmten Mosaik von San Vitale und zwar als „Abzeichen ihres adligen Ranges" (Strzygowski, Orient oder Rom 126), daher ἀγνάμπτοιο. 258. ἑλόντα ist dem Sinne nach = ἔχοντα, braucht aber vielleicht durch dieses nicht ersetzt zu werden. Euripides sagt Hel. 1585 ἑλὼν ξίφος neben 1604 ἔχων ὅπλα (wo Cobet, Novae Lect. 204, normalisieren wollte). 259. Goldene Stäbe tragen im X. Jahrhundert die Ostiarii: τέσσαρες γὰρ ὀστιάριοι τὰς χρυσᾶς ἐκ λίθων τιμίων ἠμφιεσμένας βαστάζουσι βέργας (Konstantinos Porphyr. De caerimoniis p. 10 Bonn.) Wahrscheinlicher aber sind die Silentiare gemeint, von denen es (bei demselben Konstantin, p. 708) heißt: δευτέρα δὲ (nämlich Rangklasse) ἡ τῶν σιλεντιαρίων, ἧς βραβεῖον (Abzeichen) χρυσῆ ῥάβδος. — Paulus kennt nur die dreisilbigen Formen χρύσεος und χρύσειος; s. Meineke bei Salzenberg-Kostüm S. XXXVII und Ludwich, Rhein. Mus. XLI 594f. 260. Ich weiß nicht, welche Gardetruppe man, zum Unterschiede von den Schildträgern hier zu verstehen hat. Schwarze Stiefel müssen ihr Hauptabzeichen gewesen sein. Verwiesen sei auf eine Bemerkung von Premerstein, Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserhauses XXIV, 1903, 121: „Den männlichen Patriziern jener Zeit [der justinianischen] waren als Fußbekleidung *compagi* aus schwarzem Leder vorgeschrieben (Ducange Gloss. med. Lat., compagus [wo aber nur von Bischöfen und Diakonen die Rede ist]). Auch auf dem Mosaik von Ravenna tragen Theodora und die sämtlichen Damen ihres Gefolges rote Schuhe, während die Hofherren Justinians schwarz beschuht sind." 268. Der Dichter fügt, leicht abschweifend, einen Preis des berühmten Architekten Anthemios von Tralleis ein, der die Baupläne entworfen hatte. (Über ihn Diehl, Justinien 473f.) 274. γάρ begründet, genau genommen, das vor der Abschweifung stehende ἐπευφήμησε τέχνην (267). 275./276. Subjekt zu ὤκλασεν und ἐπεστήριξεν ist schwerlich σθένος (272), sondern die Kirche (265. 269.): sie fiel nicht mit der Kuppel zugleich, sondern stand fest auf ihren Fundamenten.

279—310. DER WIEDERAUFBAU. „Wie soll man den Wiederaufbau schildern? Den wollen wir bei Seite lassen und gleich zu dem Endergebnis kommen, dem frisch vollendeten Werk. Den Himmel sieht man sich satt und richtet gern wieder seinen Blick hinab auf die bunte Welt; aber die Kirche kann niemand genug anschauen. Einen solchen Bau hast du, Kaiser, errichtet, nach dem Ratschluß Gottes, dessen Gnade du dir durch deine Mühen erwirbst. Du türmst nicht Berge aufeinander, um in den Himmel zu steigen, sondern durch deine Frömmigkeit schwingst du dich empor."

282. Die technischen Einzelheiten der Wiederherstellung will er übergehn. 285. „Sie trieb den Blick empor." Nonnos (47 607, 48 31) gebraucht ἀνεπτοίησεν für „scheuchte zurück". Bei Triphiodor 361 aber heißt es wohl „scheuchte empor" und bei Plutarch Sertorius 24 steht ἀναπτοηθῆναι [mit dem Glossem ἀναπτερωθῆναι] πρὸς τὴν ἐλπίδα. 288. „Den kreisförmigen, anmutsvollen Plan (dies etwa ist λειμών), auf dem der Sternenreigen vor sich geht." ἀστροχίτων ist so gebraucht, daß der zweite Bestandteil kaum noch mitspricht; höchstens könnte doch der λειμών so



benannt sein. Eine derartige Verwendung ist bei diesen üppigen Zusammensetzungen der Spätzeit nichts Seltenes. **292.** Das Beiwort malt sehr gut den bizarr gedrehten und gewundenen Stamm der Olive. **297.** Daß ein negiertes Verbum für den zweiten gegensätzlich eingeführten Satz als positiv wirkt, ist bekannt. Also οὐκ ἐθέλει ἄγειν, ἐθέλει δὲ πάλλειν. (πάλλει ist unnötige Änderung.) **299.** Der Vers ist eine Erinnerung an Prokop De aedif. 179 τούτου κόρον οὐδεὶς τοῦ θεάματος ἔλαβε πώποτε.

311—353. DAS EINWEIHUNGSFEST

311—314. AUFFORDERUNG. „Was zaudere ich den Festtag zu besingen? Hinein in die Kirche! Ihr Priester, ruft mir Gott zum Helfer bei meinem Gesang!"

313. Die μύσται, μυστιπόλοι sind die Geweihten, die Priester. Ebenso μυστίδι φωνῇ 334. **314.** ἱκέσιον καλέοντες bittweise anrufend, adverbial wie ἐβόησε χαρίσιον 348. An einen persönlichen ἱκέσιος ist nicht zu denken. Formal ist die Wendung etwa durch Nonnos Met. Δ 103 ἱκέσιον κλίνοντες ἐρειδόμενον γόνυ πέτρῃ angeregt, wo aber ἱκέσιον als Adjektiv zu γόνυ gehört.

315—349. DIE NACHTFEIER UND DER FESTMORGEN. „Im Dezember war es, am Tage vor Weihnachten, daß die Weihe stattfand, geziemend für den Kaiser, für die Stadt, für den Tag. Am frühen Morgen versammelte man sich in der Kirche des Heiligen (Platon), wo die nächtlichen Gesänge der Priester emporgestiegen waren. Die Menge kam und die Beamten, sie sangen und trugen brennende Wachskerzen. Ihnen folgte der Patriarch, der sich an die Spitze der Prozession stellte. So gelangte man zu den Toren der neuen Kirche."

315.—319. Die Sichel ruht nach der Weinlese des Herbstes und wartet auf die Getreideernte im nächsten Sommer. Der Zeitpunkt dazwischen ist gemeint und wird im folgenden genauer auf die Zeit bestimmt, wo die Sonne im Zeichen des Steinbocks steht, d. h. auf den Dezember. **318.** Der Ausdruck stammt aus Nonnos (38, 279 ἰχθυόεντος ὑπὲρ ῥάχιν αἰγοκερῆος). ἰχθυόεις heißt der Steinbock (αἴξ = αἰγοκέρως) wohl darum, weil er in einen Fischschwanz endigend dargestellt wird. (Schwerlich weil er den „Fisch" in seiner Nähe hat: νειόθι δ' αἰγοκερῆος ὑπὸ πνοιῇσι νότοιο Ἰχθύς . . . αἰωρεῖται Arat 386/387 vgl. 701/702.) — ἦλαε als Imperfekt paßt vortrefflich. Die Form, aus ἤλασεν entwickelt, wird durch Apoll. Rhod. III 871 ἔλαεν δὲ δι' ἄστεος belegt. **319.** Der Schütz ist traurig, daß die Sonne ihn verlassen hat. **322.** εὖτε = ἠΰτε, wie. **327.** προκέλευθον ist adverbial und steht nur als vollerer Ausdruck für πρό. Gemeint ist der 24. Dezember. **332./333.** Der „unsterbliche Verkünder Gottes" ist der Heilige Platon. Denn nach Theophanes (s. Ducanges Kommentar § 6) ἡ παννυχὶς τῶν αὐτῶν ἐγκαινίων γέγονεν εἰς τὸν ἅγιον Πλάτωνα, und von dieser Kirche aus bewegte sich der Festzug zur H. Sophia. Den Namen Πλάτων möchte ich fast in dem verdorbenen λαων erkennen, obgleich der Stil (nicht die unvermeidliche correptio Attica) höchst bedenklich macht. τεμένεσσι νέοις könnte man darauf beziehen, daß die Platonkirche von Justi-



nian erbaut wurde (Prokop de aedif. I 4). Aber man sieht nicht ein, was diese Prädizierung hier soll, und ich lese daher τεμένεσσιν ἑοῖς. — ὑπεδέξατο (332) und ἐβόησαν (336) sind plusquamperfektisch gemeint: das war schon bei der Pannychis. **344.** Nachdem alle versammelt waren, kam der Priester und führte die Prozession. Mit dem Priester ist, wie Theophanes a. O. zeigt, der Patriarch Eutychios gemeint.

350—353. ÜBERGANG ZUR BESCHREIBUNG. „Ihr Priester, öffnet mir die Tore der Kirche und betet für das Gelingen meines Werkes; denn auf euch muß das Auge richten, wer die Schwelle betritt.“

352. εὐχωλή ist Gebet. Den Gedanken macht 313/314 deutlich.

354—920. BAUBESCHREIBUNG

354—616. AUFBAU

354—397. DIE DREI ÖSTLICHEN KONCHEN (Plan „1“, „2“, „3“[1]). „Über drei Halbkreisen steigt die Mauer empor und endet jedesmal oben in einer Viertelkuppel, gleich dem geöffneten Schweif des Pfauen. Das sind die Konchen. Die mittlere von ihnen („1“) umfaßt die konzentrisch ansteigenden Priestersitze. Ihr vorgelagert ist ein Raum („4“) rechteckigen Grundrisses, mit einem Bogen abgedeckt, und dieser Raum schiebt zwei Konchen („2“, „3“) nach Westen vor, die für die Sänger bestimmt sind. Jede dieser seitlichen Konchen hat zunächst zwei auf einer Halbkreislinie stehende Säulen ägyptischen Porphyrs mit goldnen Kapitellen. Sie tragen drei Bögen, auf denen der Boden des oberen Stockwerks, der Gynaikonitis, aufruht. Hier stehen sechs Säulen von grünem thessalischem Marmor, deren Zwischenräume unten mit Schranken geschlossen sind.“

355. Zu αὐχὴν τοίχων vergleiche man ὑψαύχενι κόσμωι (279). Es ist die Beseelung des Bauwerks, über die S. 125 einiges gesagt ist. **360.—362.** Bekanntlich ist der Name Konche wirklich von der Muschel hergeleitet, mit der man häufig die Apsiswölbungen verzierte. Welche Herleitung mit εἴτ' ἀπὸ τέχνης angedeutet ist, weiß ich nicht zu sagen. **362./363.** „Die umlaufenden Stufen mit den Priestersitzen.“ **363.** τὸ nämlich βάθρον. Wäre αὐτήν richtig, so müßte man es mit dem Folgenden zusammennehmen: in ipso solo infimo. Aber wahrscheinlicher ist αὐτῶν. **364.** Subjekt zu συνέλκει ist die μέση κόγχη. **366.** διάστασις vom Mittelpunkt gerechnet: der Radius. — ἄχρι θοώκων ἀργυρέων lehrt, daß nur auf der obersten Stufe eine Reihe silberner Sitze stand, während die unteren Stufen ausschließlich zum Emporsteigen dienten. Zum Vergleich im Kleinen darf man vielleicht auf die Subsellien in der Kathedrale von Grado verweisen: Holtzinger 165, Fig. 111. (Holtzinger 163f nimmt für die H. So-

1) Den im folgenden zugrunde gelegten Plan findet man auf Tafel 2. Da auf Einzelheiten nichts ankam, habe ich die ältere Aufnahme von Pulgher benutzt, die mir bequem war. — Eine Analyse des Abschnitts 354—410 wurde auf S. 126ff gegeben.

phia mehrere konzentrische Sitzreihen an. Dann müßte man in den Worten ἄχρι θοώκων ἀργυρέων den Ton auf ἀργυρέων legen und annehmen, daß nur die oberste Sitzreihe silbern war, was doch schon durch 421/422 widerlegt wird.) 369./370. τὴν δὲ nämlich κόγχην. Subjekt zu μετεκδέχεται ist ἄντυξ. Der „Bogen", der sich auf rechteckigem Grundriß erhebt, steht für den ganzen, der Mittelkonche vorgelagerten Raum „4" auf dem Plan. Da drei mit Halbkuppeln abgedeckte Räume vorhergingen, so wird ausdrücklich betont, daß dieser Raum nicht mit einem Kuppelgewölbe abgedeckt ist, sondern mit einem einfachen zylindrischen Bogen. 375. Die Nebenkonchen waren also für Sängerchöre bestimmt. Ein anderer Chor stand später unter dem Ambon. 377. Die ἄωτοι sind die Flocken des Steines, die dunklen Stellen. στικτοί heißen die Säulen, weil der rote Porphyr weiße Kristalle eingesprengt enthält; Plin. 36, 57 *rubet porphyrites in eadem Aegypto; ex eodem candidis intervenientibus punctis leptopsephos vocatur* (wo man meist fälschlich *leucostictos* las). 378. Die Porphyrsäulen stehen im Halbkreis: κίονες ἐπ' ἐδάφους εἰσὶν οὐδὲ αὐτοὶ κατ' εὐθὺ ἑστῶτες, ἀλλ' εἴσω κατὰ σχῆμα τὸ ἡμίκυκλον, Prokop de aedif. I 1 p. 175 Bonn. 382. Die ἐδέθλια oder ἴχνη der Konche beginnen in den Augen des Dichters erst mit der Empore, so daß also die zwei Säulen „unter der Grundlage der Konche" stehen. 385. Kapitell und Schaft sind durch einen bronzenen Ring verbunden: Antoniades II 23, Fig. 205. 386. Daß die Kapitelle vergoldet waren, sagt auch der Anon. de S. Sophia, Script. Orig. Const. ed. Preger, cap. 15. (Dasselbe von einer anderen Kirche: Photius Descr. Eccl. Novae p. 198 im Bonner Codinus. Vgl. von Alexandrien: κορυφαὶ κίοσι χαλκῶι μὲν δεδημιουργημέναι, χρυσῶι δὲ συγκρυπτόμεναι Aphthonios, Rhetores ed. Spengel II 48.) 391. Mit οὐ δύο wird der Gegensatz zu dem unteren Stockwerk hervorgehoben, den das Folgende ausführt. 396. ἐρείσματα sind die Geländerschranken des oberen Stockwerks.

398—410. DIE ABSCHLIESSENDE HALBKUPPEL. „Über den östlichen Apsiden erhebt sich eine Halbkuppel und breitet sich empor bis zu dem großen Ostbogen, der die Kuppel mitträgt. So ist es denn oben eine einzige Konche, die sich unten dreifach ausbuchtet. Durch fünf verglaste Fenster läßt die Halbkuppel Licht in das Innere fallen."

399 f. „Zu (vielleicht auch: auf) allen diesen ἄντυγες, den drei Bögen über den drei Apsiden, erhebt sich darüber eine an Kreisen reiche Bedachung, wie eine andere Rundung, die ihren Bogen ausbreitet." πολύκυκλον σκέπας ist doch wohl die große östliche Halbkuppel, kreisereich, weil die andern Kuppeln (und die Fenster) in sie einschneiden. ὑπέρ steht dann adverbiell. Sonst müßte πολύκυκλον σκέπας die Summe der drei Apsidenkuppeln und des der mittleren vorgelagerten Bogens sein, und die große Halbkuppel würde nur durch ἁψὶς ἠερόφοιτος bezeichnet. 401. Die ἁψίς ist der östliche der vier großen Bögen des Mittelraums, von denen 457 ff die Rede ist. 402. ἀίσσει scheint nach der Handschrift unvermeidlich. Aber der Einschnitt nach dem spondeisch gebildeten vierten Fuß gibt einen üblen Vers; vgl. S. 118. 403. ἄντυξ ist das Gesims, auf dem die Kuppel (κόρυς) ruht (V. 481). 405. κόγχη ist hier für die Halbkuppel gesagt. 409. „durch welche mitten hindurch..." Er sagt 454 ὧν διὰ μέσσου. Aber das konnte hier von dem mittelsten Fenster mißverstanden

werden (wie denn Ducange wirklich *„per quorum medium“* übersetzt trotz μέϲϲηϲ), während natürlich alle fünf gemeint sind. Der Thesaurus belegt ἐπὶ μέϲηϲ, κατὰ μέϲην, ἐν τῆι μέϲηι, εἰϲ τὴν μέϲην τῶν ὑπάτων usw. aus Byzantinern.

Vor 411. ÜBERSCHRIFT. Der Ausdruck ist kurz und nachlässig, vielleicht auch unvollständig. Zu sagen war: „Als die Versammlung auseinandergegangen und dann wieder zusammengekommen war,...“

411—416. VORREDE. „Es wäre eine Belästigung, euch von neuem zusammenzurufen, wenn es nicht zur Sophienkirche wäre.“

417—443. DER WESTTEIL DER KIRCHE. „Der westliche Abschluß entspricht ganz dem östlichen. Nur wird die Mittelkonche durch ein dreifaches Eingangstor (Plan „5“) vertreten. Vor diesem dehnt sich der Narthex („6“) aus, in dem zur Nachtzeit die Psalmen Davids erschallen. Er öffnet sich mit sieben Türen, je einer in den Schmalseiten („7“) und fünfen in der Westfront („8“, „9“, „10“).“

420./421. Es wird auf 362f zurückverwiesen. θυηλῆϲ ἴδμονεϲ heißen die Priester, weil sie das Meßopfer (θυϲία) vollziehen. **422.** Ergänzung trotz einer gewissen Raumschwierigkeit gesichert durch V. 749; Ambon 62, 122. **425.** ἐπὶ τοῖϲι bezieht sich wohl auf die τέλϲα und scheint diese Ergänzung zu bestätigen, für die sonst auch τέρμα möglich wäre. Dann sind die πύλαι identisch mit den drei πυλεῶνεϲ, die eben vorher genannt waren. — παραπέπταται müßte dem Raum nach zu urteilen mit Abbreviatur geschrieben gewesen sein. **427.** Man empfindet bei dem schmalen Narthex die Ausdehnung von Nord nach Süd als „Länge“, während man sie bei dem Innenraum der Kirche „Breite“ nennt. Daß die „Länge“ des Narthex in Wahrheit etwas geringer ist als die „Breite“ der Kirche, wird vernachlässigt. **429.** Aus dieser Stelle geht hervor, daß im Narthex zur Nachtzeit Gesang stattfand. Eine genau besehen nicht recht stimmende Analogie bringt Antoniades I 173 bei, das Zeugnis des Antonius von Nowgorod: προκειμένου ἵνα ψάλωϲι τὴν προϲευχὴν τοῦ ὄρθρου ἐν τῆι Ἁγ. Ϲοφίαι, ᾄδουϲι τὸ πρῶτον ἔμπροϲθεν τῶν μεγάλων τῆϲ ἐκκληϲίαϲ πυλῶν ἐν τῆι νάρθηκι. **431/432.** „wo die Psalmen Davids in Wechselchören gesungen werden“. **433.** (Ὁ θεὸϲ) εἶπεν μαρτυρήϲαϲ· Εὗρον Δαουεὶδ τὸν τοῦ Ἰεϲϲαὶ κατὰ τὴν καρδίαν μου, ὃϲ ποιήϲει πάντα τὰ θελήματά μου Apostelgesch. 13, 22 (angeführt von Kortüm). **441./442.** „von den anderen öffnet der Tempeldiener die knarrende Angel in der Westwand“, d. h. die andern liegen in der Westwand. — μεμυκότα von μυκᾶϲθαι (vgl. 321); der starke Ausdruck begegnet schon in der Ilias M 460 μέγα δ’ ἀμφὶ πύλαι μύκον.

444—480. DIE VIER MITTELPFEILER, BÖGEN UND PENDENTIFS. „Ich habe den Mittelraum übergangen; zurück zu ihm! An die vier Konchen nämlich schließen vier Mauerpfeiler an, die aus festen, mit Ziegelmörtel verbundenen Steinen bestehn. Auf den Pfeilern erheben sich nach den vier Himmelsgegenden vier Bögen. Die Zwischenräume dieser werden von sphärischen Dreiecken ausgefüllt, die sich oben zu einem Kreise vereinigen. Die Pendentifs sind aus Ziegeln, die Bögen(?) aus Hausteinen, die durch Blei elastisch mit einander verbunden sind.“ — Analyse dieses Abschnitts auf S. 129.

444. πῆι φέρομαι kehrt in derselben Verwendung 755 wieder, in etwas andrer bei Joh. Gaz. I 1. — „Was für ein Sturm hat mein Lied auf Irrwege entrafft?" 447. Der Ausdruck ist angeregt durch Prokop De aedificiis p. 174: θέαμα οὖν ἡ ἐκκλησία κεκαλλιστευμένον γεγένηται, τοῖς μὲν ὁρῶσιν ὑπερφυές, τοῖς δὲ ἀκούουσι παντελῶς ἄπιστον. 448. Zurückgewiesen wird auf 378ff, auf die Seitenkonchen mit den beiden Porphyrsäulen „2", „3", „27", „28". 450ff. Die τοῖχοι sind die technisch so genannten πεσσοί, die vier Hauptpfeiler „11", „12", „13", „14". Der Dichter hebt hervor, daß sie vorn glatt sind, an den Seiten und im Rücken durch Streben verstärkt. Der Plan zeigt, daß das ungefähr, freilich nicht genau, zutrifft. 455. Der Mörtel ist „pulverisierter Ziegel mit einer Flüssigkeit gemischt". Vgl. Salzenberg 19, Antoniades I 85. 467. „Wo die auseinandertretenden Bögen die leere Luft gezeigt hätten, da erhebt sich die Mauer als sphärisches Dreieck so weit, bis die benachbarten Dreiecke sich oben zu einer Kreislinie zusammenschließen." 472. ἓν, nicht ἐν, steht in der Handschrift und ist gut als Gegensatz zu τετράχα. „Vierfach steigt die Wand (in den Pendentifs) empor, bis sie als eine Einheit erscheint, wenn sie in der Umkränzung des Kreises auf dem Rücken herumläuft." Dieses „auf dem Rücken" ist nicht logisch, da Subjekt τοῖχος ist. Aber auch περίδρομον, wie man leicht schreiben könnte, bessert daran wenig. Ohne Bedenken ist also die Ergänzung nicht, auch der Einschnitt nach der ersten Hebung ist ungewöhnlich. ἓν στέφος εὐκύκλοιο läge nahe. Aber die überlieferten Zeichen vor κύκλοιο lassen sich kaum anders als ις deuten. 475. πετραίοισι . . . δομαίοις (so Ludwich, Fleckeisens Jahrb. 1874, 452) wie Apoll. Rhod. I 737 βάλλοντο δομαίους und Nonnos 5, 63 ἐν ἀρρήκτοις δὲ δομαίοις. Also: „mit Hausteinen", im Gegensatz zu den Ziegeln. — Die ἄκρα κεράατα sind den μέσσα ἁψίδων gegenübergestellt. Sind mit diesen die Pendentifs gemeint, die aus Ziegeln bestehen, so scheinen jene die Bögen selbst sein, deren Zwischenräume durch die Zwickel geschlossen werden. Antoniades III 13 aber versteht ganz anders: „τὸ τόξον ἀποτελοῦσι ὀπταὶ πλίνθοι, ἐνῶι αἱ βάσεις φαίνονται ἐκ λίθων συγκείμεναι καθὰ λέγει ὁ ποιητής· μέσσα μέν (473ff) . . . . Und in der Tat scheint V. 516 zu beweisen, daß die Bögen (ἄντυγες ἁψίδων) aus Ziegeln sind. Folglich meint μέσσα ἁψίδων wohl die Bögen mitsamt den Pendentifs, und ἄκρα müssen bestimmte Stellen der Bögen, also wohl die Auflager sein. 476. Blei als Bindemittel erwähnt auch Prokop de aedificiis p. 178.

481—511. DIE KUPPEL. „Oben hält ein kreisförmiges Gesims das Ganze zusammen und trägt die Kuppel. In ihr steigen Rippen empor, reichen aber nicht bis zum Scheitelpunkt, sondern lassen in der Mitte einen Kreis frei, der mit einem Mosaikkreuz geschmückt ist. Unten sind in die Kuppel 40 Fenster eingeschnitten." — Analyse dieses Abschnitts auf S. 129.

483. ἄντυγες κύκλοιο gehört wohl ebenso zusammen wie in V. 470. (Dadurch wird eine Vermutung wie ἄντυγός εἰσιν ἑλιγμοί unwahrscheinlich.) Sehr geschickt ist die ganze Stelle nicht. Aber klar wird doch, daß die ἄντυξ (481) einerseits von oben her betrachtet wird als Basis der Kuppel, andrerseits von unten her als Bekrönung der vier ἁψῖδες. Freilich ist ἑλιγμῶι schwer zu verstehn; etwa „der Bogen des äußersten Kreises mit seiner Windung"? 485. ὑπὸ πρ. κ. „in vorspringendem Schmuck."



Vgl. oben S. 115. **487.** Für τερμιόεσσα paßt die gewöhnliche Bedeutung nicht, die z. B. schol. Hom. Π 803 der ἀσπὶς τερμιόεσσα gibt: ποδήρης ἢ ὅλον τὸν ἄνθρωπον σκέπουσα, μεγάλη. Aber richtig erklärt man wohl den fraglichen Ausdruck als „runden" Schild. Hesych hat τερμιόεν· ἁρμοστόν, τέλειον (Phot. τέρμα· τέλος), und Ambon 201 gebraucht es Paulus gleichfalls wie hier von einem kreisförmigen Gegenstand; also: in sich zurückkehrend. **492.** Es ist ein Mosaikkreuz, wie aus dem Folgenden klar wird. ὑπὲρ κορυφῆς: im Scheitel. Daß nicht ein Kreuz außen auf der Kuppel gemeint sein kann, wie vielfach (s. zu 506) angenommen, wird bewiesen 1) durch ἔγραφε; 2) dadurch, daß hier von dem Äußeren der Kirche gar keine Rede ist; 3) durch die Technik des Dichters, der nach seiner Art dasselbe Bild, die Kuppel mit dem Kreuz, zweimal gibt, erst ganz knapp, dann ausführlicher; s. S. 128ff. **496./497.** νώτοις ἁψίδων gehört zusammen, gemäß V. 484. Subjekt zu ἐπέπηξε ist entweder die Kuppel (vgl. 461f) oder der Künstler, der dann in dem zweiten Teil von 497 gestanden hätte. — Damit man nicht εὐκάμπτοις schreibe: εὐκαμάτοις ἔργοισιν steht Anth. Pal. I 10, 15. **498.** Mit δινηθεῖσαν, das zu βάσιν gehört, ist dieser Satz zu Ende. Im zweiten Teil von 497 mußte wohl der Künstler genannt sein, der als Subjekt zu 499 unentbehrlich ist. In der zweiten Hälfte von 498 beginnt der neue Satz, etwa: die im Innern der Kuppel emporsteigenden Gurte hat er gebildet. Das scheint zu stecken in dem ἀνερπ . . . ους, dem man vielleicht ἀνερπ[ύστ]ους „emporsteigende" entnehmen könnte, freilich mit allem Vorbehalt, da die Bildung unbelegt und nicht ganz unbedenklich wäre. **499.** Das erste Wort ist fast sicher λαοδόμων. λαοδόμος ist gebildet wie οἰκοδόμος; Paulus gebraucht von ähnlichen Worten λαοτόμος, λαοτόρος, λαοτύπος. **500.** „Wenn man diese Gurte sieht, kann man sie einem Kamm vergleichen und zwar einem kreisförmigen (γύριον ist freilich sehr unsicher), dem die Natur Glanz aufgeprägt hat. An κτένα dürfte kaum zu rütteln sein. Das Bild ist seltsam, aber in der Tat anschaulich. Wenn am Schluß θυρέτροις richtig geraten ist, meint ἀγλαΐη den Glanz des Tageslichtes. **502ff.** Die Bahnen (ἀτραπιτοί = οἶμοι 499, Gurte, Rippen) der goldreichen Kuppel, die auf einen Punkt, das Centrum, zustreben, treffen nicht zusammen. Sondern in der Mitte läuft kranzförmig eine ἄντυξ. Zu ergänzen etwa ἄνω (worauf die Spuren weisen, sonst etwa ἕλιξ) περιδέδρομεν ἄντυξ, nach 420 **505.** ἀσκαφέος ist unbelegt, während das ähnlich klingende ἀσκεπής bei Nonnos 3, 413, Paulus APal. V 260, und in unserm Gedicht V. 614 vorkommt. ἀσκαφής muß wohl ungegraben, d. h. undurchfurcht, heißen. Vorspringende Rippen und Vertiefungen zwischen ihnen wechseln in der Kuppel ab, aber nicht mehr in dem mittelsten Rund. — τὸν οὐκ ἐ . . . . τέχνη: den die Kunst nicht mit οἶμοι durchzogen hat. Ich finde das Verbum nicht. **506.** ϲ als erster Buchstabe schien mir sehr wahrscheinlich. Aber damit kann ich nichts anfangen. Denn ϲὺν δέ entspricht schwerlich dem Sinne. Man könnte an ἔνθα oder ἀλλά denken. Gegen jenes erhebt das folgende ἔνδοθι κύκλου, gegen dieses das in 504 vorausgehende ἀλλά leichte Bedenken. — Wichtig ist, daß das bisher nur in dem vielumstrittenen Vers 492 angedeutete Kreuz in der Mittelkuppel wirklich vorhanden war und zwar in Mosaik. Das hatten aus ἔγραφε (492) schon Lethaby-Swainson 42[1] erschlossen (vgl. auch Kortüm z. d. St.). Diehl, Justinien 482 und Manuel d'art by-

zantin 152, mißversteht diese Stelle (und vollends V. 286—288, die gar nichts mit der Beschreibung zu tun haben), wenn er von einem Kreuz inmitten eines Sternenhimmels spricht. Und noch Wulff, Repertorium für Kunstwissenschaft XX (1897) 240 und Antoniades III 127ff hatten wieder das in 492 erwähnte Kreuz (trotz ἔγραφε) außen auf die Kuppel gesetzt und aus den verstümmelten Versen geschlossen, daß das spätere Pantokratorbild schon zu Justinians Zeiten in der Kuppel gewesen sei. Das wird jetzt endgültig widerlegt. — Wenn Wulff a. a. O. die Annahme eines rein ornamentalen Schmuckes für die justinianische Sophienkirche sehr bedenklich findet, so muß man sich auf Paulus berufen, der doch sicher Figuren beschrieben hätte, wenn sie zu seiner Zeit dagewesen wären.

512—531. TECHNIK DER KUPPEL. „Bögen und Kuppel bestehen aus Ziegeln. Denn Holzbalken hätten nicht zugelangt, um das Gebäude zu decken. So erhebt sich auf den vier Bögen die hochgewölbte Kuppel, und wenn man zu ihr emporschaut, meint man in den Himmel zu blicken."

519ff. Der Libanon wird genannt, weil seine Cedern eine biblische Reminiscenz an den salomonischen Tempel sind. Das Gebirge des Ostens ruft als Ergänzung die Alpen des Westens in den Sinn. Für Daphne wird κυπαρίττων πλῆθος z. B. von Libanios XI 236f hervorgehoben, und diese Cypressen hatte Herakles und später Seleukos gepflanzt (Malalas p. 204 Bonn.) Das eine Apollonheiligtum zieht die Nennung des andern nach. **522.** βουπλήξ ist hier „Beil" nach der einen Deutung von Ilias Ζ 135.

532—550. DIE NÖRDLICHE UND SÜDLICHE WAND DES KUPPELRAUMES (Plan „15" „16"). „Der östliche und der westliche Bogen wölben sich in der Luft, die beiden andern, im Norden und Süden, haben eine starke Mauer unter sich, die von sechs Fenstern durchbrochen wird. Die Mauer stützt sich in der Höhe der Frauenempore auf sechs Säulen von grünem, thessalischem Marmor, und diese ruhen auf vier Säulen aus demselben Material."

532. Die Ergänzung nach 578 und 887; sonst wäre auch φωςφόρα νῶτα möglich. **536.** Paulus ist hier ein wichtiger Zeuge für das ursprüngliche Aussehen des Bauwerks. Der jetzige Zustand, wo es 12 (7 + 5) Fenster sind, wird wiederholten späteren Umbauten verdankt. Anfänglich öffnete sich über der unteren Reihe von fünf Fenstern ein großes halbrundes Fenster (Salzenberg 40, Antoniades III 53). **539.** Der grüne thessalische Marmor, ausführlicher geschildert V. 641ff. Es ist der verde antico (Corsi, Pietre antiche[3] 160). **544./545.** κατήορος bedeutet „herabhängend". Das paßt hier nicht. Der Dichter scheint es passivisch verwendet zu haben, gleichsam „behängt mit Schönheit". — Die Säulen selbst können schwerlich als ἀμαρύγματα bezeichnet werden. Also stand in der zweiten Hälfte von 544 ein Relativsatz, und dazu paßt auch das schließende . . . . ͂ται mit Circumflex vor dem τ; dem Sinne nach etwa οἷς ἔπι κεῖται. Vgl. zum Klang der Stelle Nonnos 32, 20 ὁμόστολοι, ὧν ἄπο πέμπει φαιδρὰ τιναςσομένων ἀμαρύγματα. **545.—547.** Sie scheiden den Mittelraum von den Seitenhallen. **548.** „Molossischer Marmor" ist, wie aus Ambon 262 noch deutlicher wird, nur ein andrer Name für den thessalischen (Kortüm bei Salzenberg S. X, Lethaby 236, Antoniades I 96). Die Identifizierung von

Thessalien mit der benachbarten Μολοςcὶc γαῖα ist seltsam. 549. ἐύχροας heteroklitisch zu ἐύχροος in Anlehnung an χρώς, χροός. Kann er wohl ἄλcη für δένδρα gesagt haben?

550—566. DIE SEITENHALLEN. „In der Mitte der Seitenhallen stehen vier kleinere Säulen aus thessalischem Marmor, paarweise einander gegenüber. Über ihnen tragen Kreuzgewölbe die Frauenempore. In der Nähe führt eine Tür zu einem geweihten Brunnen."

550.—552. Die vier Säulen in den Seitenarmen des Kreuzes, Plan „17". 552. ἦν δέ erscheint zunächst durch die Spuren der Handschrift empfohlen zu werden. Für ἠδέ entscheidet die Struktur der Sätze. Vgl. auch Prokop de aedif. p. 174 Ἀνθέμιος ὁ Τραλλιανός .... καὶ μηχανοποιὸς cὺν αὐτῶι ἕτερος Ἰcίδωρος ὄνομα .... Das kleine Enkomion auf die Architekten steht etwas unvermittelt in der Beschreibung. Besser eingefügt ist das Lob des Anthemios V. 268ff. 560.—562. Gemeint müssen die beiden Kreuzgewölbe „18" sein. Statt κεραίη würde man den Plural erwarten, der Singular ist kollektiv. „Ein Gewölbe, das sich in vierfachen Gurten schwingt": τετραπόροιcιν steht doch wohl, weil es Kreuzgewölbe sind, nicht etwa, weil die beiden Kreuzsysteme zusammen vier Gurte haben. 563.—565. Die Tür „19". Bei den λοετρά denkt man zunächst an das Baptisterium und seinen heiligen Taufbrunnen (Ducange § 83). Aber Salzenberg, Lethaby-Swainson, Antoniades setzen das Baptisterium übereinstimmend an die Südseite und versichern, der runde Bau an der Nordostecke könne das Baptisterium nicht gewesen sein. Ist das richtig, so muß vor der Nordtür ein Weihebrunnen gestanden haben wie die „Phiale" im Atrium 594ff. Ähnlich sagt auch Euseb (Kirchengeschichte X 45) von den nördlichen und südlichen Vorhallen der Kirche zu Tyros: ἃ ἔτι καὶ αὐτὰ τοῖc ἔτι καθάρcεωc καὶ περιρραντηρίων τῶν διὰ ὕδατος καὶ ἁγίου πνεύματος ἐγχρῄζουcιν .... ὁ τὸν νεὼν τοῦ θεοῦ δειμάμενος ἀπειργάζετο. Vgl. die Inschrift von einem Kantharos bei Holtzinger 16: νίψον ἀνόμημα, μὴ μόναν ὄψιν. — Völlig überzeugend ist das aber nicht, und der ersten und natürlichsten Auffassung, daß hier der Taufbrunnen zu verstehen sei, kommt die Ansicht zu Hilfe, die O. Wulff, Repert. f. Kunstw. XX 235/236 ausgesprochen hat: Der Rundbau an der Nordostecke, die „Skeuothek", könne wohl durch einen Umbau aus dem Baptisterium entstanden sein. Denn das verschwundene große Baptisterium müsse in dieser Gegend gesucht werden.

567—579. WEITERE SCHILDERUNG DER SEITENHALLEN. „An die vier Säulen schließen Tonnengewölbe nach Osten und nach Westen an („20", „21"), und diese öffnen nach Norden eine Tür („19"), im Süden bilden sie eine Art Halle („21"). Nach Osten und Westen folgen abermals zwei thessalische („22") und zwei prokonnesische Säulen („23"), diese ganz an den Türen, deren es im Osten eine („24"), im Westen zwei („25") gibt."

567.—570. Halbcylinder ziehen sich der Länge nach durch die Halle. Wegen κατὰ μῆκος kann das Tonnengewölbe des Raums „29" zunächst nicht gemeint sein, sondern nur die Tonnenbogen der Räume „20" und „21". Damit stimmt περὶ τοίχους, was auf die genannten Räume paßt. Es würde



auch auf „30" und „31" passen, die freilich nicht αἰθούσης κατὰ μῆκος liegen, aber doch vielleicht mitgemeint sein könnten. (περὶ τοίχους muß nicht „rings herum" bedeuten, sondern einfach „an"; vgl. 443.) Dann heißt aber τετράσι ἑξείης ἐπὶ κίοσι nicht auf den Säulen, wobei ja auch ἑξείης nicht recht verständlich wäre, sondern „im Anschluß an die zuletzt (551 ff) genannten vier Säulen", nämlich die Säulen „17". Vgl. über ἐπί die Bemerkung zu 693. Über das Gewölbesystem der Seitenhallen sehe man Salzenberg S. 22, ferner den Durchschnitt auf Taf. XI und die Darstellung der Decke auf Taf. XXIV. (Kreutzer und Lethaby mißverstehen die Stelle gänzlich, auch Salzenberg S. 20, wenn er hier einen Beweis für einen ursprünglichen Zustand finden will.) 571.—576. τρητός ist in V. 782 von den Goldröhrchen gesagt, hier also wohl als Beiwort des Halbcylinders. — διαστείχουσιν ἀνειμένα: zugänglich für die Durchgehenden. — „Diese mit Tonnen überwölbten Räume öffnen nach Norden eine zweiflügelige Tür", d. h. der nördliche, überwölbte Raum hat nach Norden eine Tür. ἀνακλίνουσι ist gesagt, wie man bei Homer θύραν ἀνακλίνειν findet. Die Tür ist offenbar „19", also, wie aus dem Texte nicht recht klar wird, die schon 563 genannte. Der im Folgenden mit εὐτύκτους κενεῶνας bezeichnete Raum muß wohl Raum „21" sein, da er südlich gegenüber der Tür liegt und einem παστός (= παστάς) gleicht. Das Verbum ἀνακλίνειν paßt hier nicht mehr scharf, sondern nur, wenn man es allgemein faßt: „nach Süden zu bildet er eine Art Säulengang". — Weder Subjekt noch Prädikat aber paßt zu 575—577. Denn die zwei Säulenpaare sind offenbar die als „22" und „23" bezeichneten unseres Planes. Mit diesen aber haben die Räume „20" und „21" nichts mehr zu tun, und von einem „Öffnen" ist auch nicht die Rede. Mildern könnte man diese Härte, wenn man annimmt, daß unter den übertonnten Räumen vorher auch „30" und „31" mitverstanden waren. — Eine Lücke anzunehmen, in der gestanden hätte: „der Baumeister baute", liegt freilich nahe. Dennoch bin ich zweifelhaft und muß die Möglichkeit offen lassen, daß der Dichter sich hier im Unklaren befand, was für ein Subjekt und Prädikat er vorausgeschickt hatte. Man könnte auch (mit Graefe) daran denken, aus στήμονας das vermißte Verbum zu machen, etwa ἥρμοσαν. Aber dagegen erheben sich ernste Bedenken. 577. στήμονες ist willkürlich als Adjektivum „hochragend" gebraucht, s. S. 113.

580—585. „DAS SÜDLICHE QUERSCHIFF ist dem nördlichen ganz gleich, enthält aber eine besondere kaiserliche Loge."

583. θεόστεπτος ist ein Beiwort, das eigentlich — ebenso wie θεοστεφής — vom Basileus gebraucht wird, hier aber schmückend zu den Festen gesetzt ist, ohne diese genauer zu bezeichnen.

586—589. „DIE EMPOREN im Norden und Süden, für die Frauen bestimmt, sind den unteren Räumen ganz gleich; verschieden von beiden ist die Westempore („26") über dem Narthex."

590—611. DAS ATRIUM. „Von den vier Hallen des westlichen Vorhofs ist die eine mit dem Narthex verbunden, die andern öffnen sich nach dem Hofe zu. In der Mitte steht eine große Marmorschale mit einem Springbrunnen, aus dem im Januar das nie verderbende Wasser geschöpft

wird. An der Wand sind geäderte Marmorplatten geschickt zu figürlichem Schmucke geordnet."

592./593. Der sogenannte „Exonarthex"; er hat also nicht die zahlreichen Öffnungen (Säulen- und Pfeilerintervalle) nach dem Hofraum zu. πολυσχιδέεσσι κελεύθοις steht für πολλαῖς nach dem Vorbild des Nonnos 5, 52. 594 ff. Der Brunnen in der Mitte des Vorhofs; vgl. Holtzinger 14. 599. Gemeint ist der Januar, in dem die neuen Konsuln sich χρυσοχίτωνες zeigen (Ducange § 22). Den Glauben an die Dauer des am Epiphaniastage geschöpften Wassers spricht auch Johannes Chrysostomos aus: Migne PG XLIX 365/366; die Stelle bei Ducange. (Irrtümlich Scheindler, Ztschr. f. österr. Gymn. 1879, 436.) 605 ff. λαοτόρος heißt sonst (648; Ambon 169, 218) der Steinmetz. Hier kann es, wenn es richtig ist (λαοτόρου empfiehlt sich nicht), nur adjektivisch sein: „an der Wand mit den bearbeiteten Steinen", bearbeitet, weil sie teils vier-, teils achteckig geschnitten sind. λαοτόρος τοῖχος versteht Kreutzer und Holtzinger 15 von der steinernen Einfassung des Brunnens. Aber für diese ist das Mosaik schwerlich der gegebene Platz. Ich glaube, daß die Wände des Atriums gemeint sind. — Der eigenartige Wandschmuck, der an der Grenze dessen steht, was man noch Mosaik nennen kann, ist deutlich beschrieben: Vier- und achteckige Platten aus weißem, dunkel geädertem Prokonnesosmarmor sind so aneinandergefügt, daß die Adern eine Zeichnung ergeben. Wenn nicht ganz gleichartige so doch sehr ähnliche Kunststücke kommen an mehreren Stellen des Kircheninnern und zwar im Obergeschoß vor. Marmorplatten mit eigenartiger Zeichnung sind durchgesägt und die Schnittflächen im Gegensinne so aneinandergefügt worden, daß sie Gesichter oder menschliche Figuren wiedergeben. Aber das kommt nur vereinzelt vor, und es sind immer nur zwei viereckige Platten. Vgl. über diese „ἀχειροποίητοι εἰκόνες ὀρθομαρμαρώσεως" Antoniades II 346/347. — Der prokonnesische Marmor wird mit der Art identifiziert, die man heut „bianco e nero antico" nennt (Corsi 109). 611. ζωιοτύπος hat Nonnos für seinen Hexameter an Stelle von ζωγράφος gebildet.

612—616. UMGEBUNG. „Rings um die Kirche sind unbedeckte Höfe angeordnet, damit das Ganze vom Tageslicht umflossen werde." — Über die künstlerische Bedeutung dieser Verse als wirkungsvollen Abschluß s. S. 130.

612./613. Die ἄκραι ἄντυγες sind vielleicht die zahlreichen Bögen und Kuppeln, die man von außen sieht.

617—920. SCHMUCK UND AUSSTATTUNG DES INNERN

617—646. AUFZÄHLUNG DER MARMORARTEN, die zum Schmuck des Innern, an Wänden und Fußboden, verwandt worden sind. — Über die Darstellung sei folgendes bemerkt: Die verwirrende Fülle der Marmorarten wird in der Weise für das Empfinden eindringlich gemacht, daß sie fast alle in einen großen Satz zusammengeschlossen sind, also nicht vereinzelt auftreten, sondern gehäuft. Denn der Zweck ist ja nicht wissenschaftliche Kenntnisnahme, sondern Eindruck. Aber die große Aufzählung beginnt

nicht sofort, sondern am Anfang stehen, gleichsam als Vorbereitung und Einführung, zwei einzelne Marmorarten. Dann kommt ein Zwischenglied, das den vorbereitenden und den Hauptteil verbindet: eine in ihrem (erzählenden) Inhalt von dem Übrigen etwas abweichende Schilderung des Porphyrs. Daß in dem vorbereitenden Teil gerade ein grüner und ein roter Marmor zusammenstehn, kann man kaum für Zufall halten, zumal wenn man sieht, wie auf den Porphyr als erstes Stück der großen Aufzählung wieder eine grüne Art folgt (dann nochmals eine rote). Der Hauptteil häuft die Arten, indem er kurz ihre Hauptmerkmale an Farbe und Zeichnung hinsetzt. Nur die letzte Art erhält eine ausführlichere Schilderung, um den Abschluß deutlicher und eindringlicher nachklingen zu lassen. — Übrigens s. S. 125.

617. Er markiert den Beginn eines neuen Hauptteils; der Aufbau ist beschrieben, nun kommt der Schmuck an die Reihe. Daß er sein „Epos" als homerisch empfindet, ist sehr merkwürdig. **618ff.** Über die Marmorvertäfelung vgl. Salzenberg 27, Lethaby-Swainson 235ff, Antoniades I 94ff. **620.** Der grüne karystische Marmor ist der Cipollino (Corsi 97). **622.** Der phrygische Marmor, der verschiedene Töne des Rot, Violett und Purpur mit Weiß mischt, heißt auch der von Synnada und ist mit dem Pavonazzetto identisch (Corsi 101). Er wird Ambon 138ff ausführlich geschildert. — αὐχὴν πέτρου entspricht sachlich dem vorhergehenden νῶτα und dem später folgenden ῥάχις (636). Wie der Berg Fuß und Rücken hat, so kann man auch einen Hals in ihn „einfühlen"; ὑψαύχενι βήσσῃ heißt es 642. Eine andere Auffassung liegt dem Gebrauch αὐχήν = verbindende Landenge zugrunde (Xen. Anab. VI 4 3, Polyb. I 74 4, IV 56 5); fernzuhalten ist auch Johannes I 172; vgl. die Anm. z. d. St. **626.** νύμφαι ποταμήτιδες ist auch Apoll. Rhod. III 1218 überliefert, wofür die geringeren Handschriften ποταμηΐδες setzen, O. Schneider ποταμίτιδες. In der Tat ist der Typus -ίτης, -ῖτις reich entwickelt (Leo Meyer, Vergleich. Gramm. II 529f) und noch in hellenistischer Zeit produktiv (Mayser, Gramm. d. griech. Papyri 451). Allerdings hat Nonnos 1, 121 ποταμηΐδα μορφήν 15, 95 ποταμηΐδι ὄχθῃ. **627.** Der Porphyr ist λεπτόψηφος und στικτός; vgl. 377 und die Anm. z. d. St. **628.** Der lakonische Marmor wird mit dem Serpentin, genauer dem Porfido serpentino geglichen: Corsi 205. **630.** Der Marmor von Iasos in Karien soll mit dem Portasanta identisch sein: Corsi 95. **632.** Den lydischen Marmor hält Corsi 141 auf Grund dieser Stelle für identisch mit dem Rosso brecciato. **634.** Der „numidische" Marmor ist der Giallo antico (Corsi 90); eine Abart nennen die italienischen Steinmetzen „Giallo dorato". Die afrikanische Sonne hat ihn gelb gebrannt. **637.** Diesen keltischen Marmor erkennt Corsi 110 auf Grund unserer Stelle in dem Bianco e Nero di Francia wieder. **640.** Ὄνυξ wird doch wohl richtig sein. Paulus muß sich demnach einen Berg dieses Namens gedacht haben, aus dem der ὀνυχίτης λίθος (Strab. XII 540) komme. **641.** Der „thessalische" Marmor (s. oben 539ff, Ambon 255ff) ist der Verde antico (Corsi 160). **644.** Der Dativ wird am ehesten das Ziel bezeichnen: „das Grün vertieft sich zum Blau" (s. S. 115).

647—667. WANDSCHMUCK UND BODENBELAG. „Über den Marmorplatten und unter dem Glasstiftmosaik sind Flächen mit Marmor-



mosaik dekoriert, in welchem Füllhörner, Körbe, Zweige, Vögel dargestellt sind. Darüber läuft ein schattender Rundstab mit skulpierten Weinranken. Über den Säulen und unter dem Gesims windet sich vergoldeter Akanthus, der runde Porphyrplatten in der Mitte einschließt. Der Bodenbelag besteht aus weißlichen und schwärzlichen Platten."

647.—652. „Bevor man — von unten nach oben aufsteigend — zu dem Glasmosaik kommt", das vor allen Dingen die Kuppelgewölbe schmückt (668ff) und „nach (d. h. über) den Marmorplatten", deren Stoff eben geschildert wurde. Gemeint ist im folgenden der Schmuck, den Salzenberg 27 so beschreibt: „Hier sind nämlich durch eine Art Marmormosaik, ähnlich dem florentinischen, von verschiedenfarbigen Marmorarten eine in die andere eingelegt, bald schematische Muster, bald Blätter und Rankenwerk mit Blumen, Früchten, Gefäßen und Tieren untermischt dargestellt." Beispiele findet man abgebildet auf Taf. XVI 1 und 4, XXI, XXII 2 und 6. Der antike Name für diese Technik ist *Opus sectile:* vgl. Blümner, Technologie III 341, Daremberg-Saglio, Dict. des Ant. III 2094f. **648.** ὑφαίνω· κατασκευάζω erklärt Suidas, und so steht θεμείλια Φοῖβος ὑφαίνει Kallim. h. II 57. Aber Paulus nimmt das Wort feiner, weil er ein ποικίλλειν meint; ähnlich Platon, Kritias 116[b]: τῶν οἰκοδομημάτων τὰ μὲν ἁπλᾶ, τὰ δὲ μειγνύντες τοὺς λίθους ποικίλα ὕφαινον παιδιᾶς χάριν. **650.** κέρας steht für den Plural; s. S. 114. Wie beliebig er Singular und Plural verwenden darf, zeigt κατ' ἀκρεμόνων neben ὄρνιθα im folgenden. **652.** „Nach (d. h. über) diesem Bande mit den Füllhörnern" läuft vergoldetes Weinlaub, das leicht vorgeneigt ist und die benachbarten Steine beschattet. Gemeint ist ein skulpierter Rundstab, von dem man hier (aus dem Worte χρυσοκόμοισιν) erfährt, daß er, wie die Säulenkapitelle und die in V. 659ff erwähnten Akanthusfüllungen der Bogenzwickel, vergoldet war. Abbildungen: Salzenberg XVI 9, Lethaby 241, Fig. 47, Antoniades II 195, Fig. 274. (Ein ähnliches Stück aus dem Narthex: Antoniades I 161, Fig. 194.) **658.** Die Beschreibung geht nunmehr von oben nach unten weiter. Mit der „vorspringenden steinernen Kante" ist das weit ausladende und überschattende Gesims in der Fußbodenhöhe der Empore gemeint: Salzenberg XV 1 und 4, Antoniades II 263, Fig. 333/334. „Innerhalb", d. h. unterhalb dieses Gesimses kommen die Akanthusverzierungen der Arkadenzwickel: Die fortlaufende Ranke des (vergoldeten, s. zu 652) Akanthus umschließt ein kreisförmiges, glattes Mittelfeld (μάρμαρα ὀμφαλόεντα). S. die Abbildungen: Salzenberg XV 2; Antoniades II 24/25, Taf. 41; Riegl, Stilfragen Fig. 144. Danach Abb. 7. **660.** Das Imperfekt ist um des Verses willen gewählt, wie Johannes immerfort und viel gröber mit den Zeitformen wechselt; s. S. 116. **664.—667.** Diese Erwähnung des Fußbodens kommt recht unvermittelt, wie ein Nachtrag. Doch war 619/620 die Einteilung περὶ τοίχους καὶ πέδον im voraus gegeben. Die Schilderung der Wände ist vorbei, also folgen jetzt die paar Worte über den Boden. **665.** Die „Herrin" ist nach Ducange die Stadt Konstantinopel. Dazu paßt νῶτον ὑπέθηκε recht wenig. Dem Sinne nach müßte ἀνάσσῃ = der Kirche sein. Konnte nicht die Ἁγία Σοφία so genannt werden? **667.** Der bosporische Marmor ist weiß mit bläulichen Adern (Ambon 152/153); darauf bezieht sich wohl der Ausdruck φρίσσουσα, „schauernd", welcher beweist, wie leb-



haft die „Einfühlung“ des Dichters in dergleichen Erscheinungen ist (s. S. 125). Eine leichte Schwierigkeit macht das Folgende. Der bosporische Glanz hebt sich ab, leuchtet hervor (vor einem anderen Material, offenbar dem prokonnesischen Marmor) auf dem weißen schwärzlichen Stein. Dieser

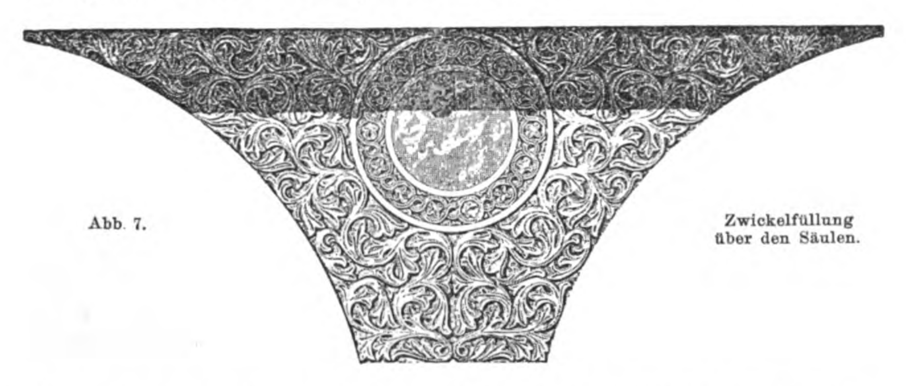


Abb. 7. Zwickelfüllung über den Säulen.

Stein kann nun entweder der bosporische Marmor selbst sein, auf dem der Glanz leuchtet, oder der prokonnesische Marmor, von dem der Glanz sich abhebt. Die Schilderung „weiß, obenhin schwärzlich“ paßt wohl eher auf den bosporischen, der weiß mit bläulichen Adern ist; freilich ist der prokonnesische ein „bianco e nero“ (s. zu 606), und Strabon VII Frg. 56 nennt ihn „weiß“. Bosporischen wird man ungezwungener aus dem Zusammenhange von 666/667 herauslesen.

668—719. DAS GOLDMOSAIK UND DIE SILBERNE „IKONOSTASIS“. „Die Decke ist mit Goldmosaik überzogen. Denn nicht nur mit Marmor hat der Kaiser die Kirche geschmückt. Er hat auch Silber in reichem Maße verwendet. Mit Silberplatten sind die Schranken der Presbyteriumswand überzogen, ebenso die zwölf Säulen, auf denen sich Medaillons mit Darstellungen befinden. Die silbernen Platten der Schranke tragen in ihrer Mitte das Monogramm der Majestäten. Drei Türen führen hindurch.“

673 ff. Den Übergang von der Verzierung der Wände zur Ikonostasis findet er etwas gewaltsam, indem er zuletzt das Goldmosaik erwähnt und dann fortfährt: „Denn der Kaiser hat die Kirche nicht nur mit Steinplatten geschmückt, sondern auch ⟨mit edlem Metall. So hat er besonders⟩ das Silber nicht gespart.“ **682 ff.** Über die „Ikonostasis“ — besser: die Presbyteriumsschranken — vgl. Holl, Archiv f. Religionsw. IX (1906) 369 ff. Rekonstruktionsversuche bei Rochault de Fleury, La Messe III Taf. 24 1, ferner bei Antoniades II 87. Es sind zwölf silberne Säulen, deren Zwischenräume durch Silberplatten gefüllt und durch eine Haupt- und zwei Nebentüren unterbrochen werden. Über den Säulen läuft, wie erst 871 ff berichtet wird, ein Architrav mit Lichtbäumen und einem Kreuz in der Mitte. Eine Schwierigkeit macht die Anordnung der Seitentüren 718 ff. O. Wulff weist mich darauf hin, daß der Wortlaut ἐν ἑκάστῃ πλευρῇ es widerrate, die Seitentüren in die Vorderfront zu setzen, vielmehr auf besondere Seitenarme zu gehen scheine, die im Winkel an das Ende der Vorderfront an-

stoßen. So hat sich Bjeljaev in seinen (mir unzugänglichen und nur durch Wulffs Mitteilungen bekannten) Byzantina II 124ff entschieden. Wulff hat im Repertor. f. Kunstw. XX 234 hinzugefügt, daß „die Zertrümmerung des Altars zugleich mit Ambon und Soleas sich nur dann erkläre, wenn der Altar etwas in den Hauptkuppelraum hinausgeschoben war. Dann werden wir gezwungen, der Altarwand eine gebrochene Form zu geben". — Holl (a. O.) will hier das erste Beispiel einer richtigen „Bilderwand" erkennen, d. h. jener in der griechischen Kirche heut so bedeutsamen Einrichtung, die das Allerheiligste von dem Hauptraum der Kirche abschließt und dem orientalischen Gottesdienst seine Sonderart verleiht. Entscheidend ist für ihn V. 717—719. Die kleinen, eingeschnittenen Türen im Gegensatz zu der großen Mitteltür müssen nach seiner Ansicht eine Wand durchbrechen. Dies darf nun durchaus nicht als gewiß bezeichnet werden. Dem Wort διέτμαγεν ist bei dem Wesen dieser Poesie nichts Sicheres zu entnehmen, und die Kleinheit der Seitentüren braucht sich nicht notwendig auf die Höhe, kann sich auch auf die Breite beziehen. (Größere Säulenabstände in der Mitte der Presbyteriumsschranken z. B. in Torcello: Holtzinger 159.) Höchst unwahrscheinlich aber wird die Ausfüllung der Säulenintervalle durch Wände und höchst wahrscheinlich die Annahme von Schranken zwischen den Säulen, wenn man folgendes erwägt: Die Übereinstimmung zwischen dieser „Ikonostasis" und der Umkleidung des Ambon (Amb. 148ff) ist sehr groß: beide Male Säulen, deren Interkolumnien geschlossen sind, darüber ein gerader Architrav, auf diesem Lichterbäume, die in der Mitte von einem silberbenagelten Kreuz unterbrochen werden. Nun wissen wir (Amb. 182ff), daß am Ambon die Interkolumnien nicht bis zu den Kapitellen hinauf geschlossen waren, sondern nur bis etwas über Mannshöhe. Ähnliches hat man durchaus auch für die „Ikonostasis" anzunehmen, ohne daß die Verhältnisse etwa ganz gleich gewesen sein müßten. Hiergegen spricht schon der Umstand, daß die Säulen am Ambon auf Postamenten standen, an den Schranken nicht. — O. Wulff macht mich auf die Analogie in H. Lukas aufmerksam: Schultz-Barnsley, The monastery of H. Lukas (London 1901) Figur 21 und Tafel 22. (Der Vergleich mit dem Ambon macht auch die Rekonstruktion bei Antoniades sehr unwahrscheinlich, wo die Säulen auf die durchlaufende Schranke gesetzt werden.) — Auf diesen Erwägungen beruht beifolgender Rekonstruktionsversuch (Abb. 8),

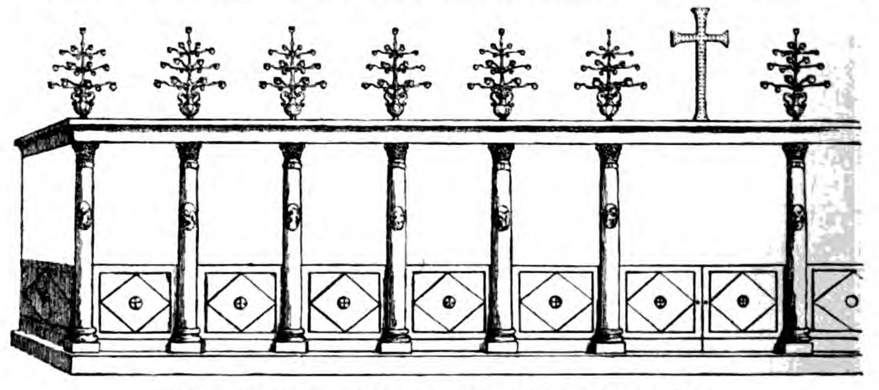


Abb. 8. Presbyteriumsschranken, linke Hälfte (Rekonstruktion).

der für alles Einzelne an Formen und Verhältnissen auf das Raten angewiesen ist. 685. Der Singular des Verbums setzt sich fort in V. 688/689. Subjekt ist trotz des Zwischenraums der Kaiser: V. 673. 687. Der πολύγλωσσος ὅμιλος ist wohl nicht das Volk (Ducange § 81) — denn für dieses ist das Sprechen in der Kirche gewiß nicht charakteristisch — sondern der λαὸς πολύυμνος, also die Sänger, die nach V. 375 in den beiden Konchen vor den Schranken stehen (so Kortüm). 693 ff. Ovalschilde. Diese Schilde scheinen in getriebenem Silber an den silbernen Säulen befestigt oder unmittelbar aus dem Silberbeschlag der Säulen herausgetrieben zu sein. Holtzinger 161 (dem Holl, Arch. f. Rel. IX 372 beistimmt) und Antoniades ordnen die Schilde in einer Reihe am Architrav der Säulen an, indem sie οἷς ἔπι als „über den Säulen" verstehen. οἷς ἔπι heißt „an den Säulen" und sagt über die genaue räumliche Beziehung an sich nichts aus. Der Architrav aber ist darum schwerlich gemeint, weil er sonst vorher genannt sein müßte. Da nun auch das Kapitell kein geeigneter Platz wäre, so bleibt der Schaft. Als Gegensatz ist V. 871 lehrreich, wo ἐπὶ κίοσι durch ὕψοθι κόρσης bestimmt wird. — Die unrichtige Anordnung der Medaillons am Architrav wird damit begründet, daß ὧν μέσον (693) ein Mittelbild bezeichne, was bei der geraden Zahl der Säulen nicht angeht, ferner daß die Scenen sonst am Gebälk der Ikonostasis gebräuchlich seien. Indessen ὧν μέσον kann auch bedeuten: „mitten auf diesen Schilden" steht Christus, und dieses paßt, wenngleich nicht für alle Schilderungen, so doch für die zuerst genannten. Ist meine Auffassung richtig, so war auf diesen Schilden dargestellt: 1) der Heiland inmitten einer Schar sich neigender Engel, 2) derselbe umgeben von Propheten, 3) derselbe umgeben von Aposteln, 4) Maria, ungewiß in welcher Haltung, vielleicht mit dem Kinde. Die Beschreibung dieser Bilder ist natürlich ganz unvollständig. — Schließlich sei bemerkt, daß O. Wulff nicht an jeder Säule ein Medaillon mit einheitlicher Darstellung annehmen möchte, sondern einen Kranz von Medaillons, deren jedes eine Figur, vermutlich Halbfigur, enthalten habe. 695. ἀγγελιάων = ἀγγέλων. Man hatte aus Homer ein Substantivum ὁ ἀγγελίης abstrahiert: Buttmann, Lexilogus II² 179. 705.—709. Matth. 4, 19 καὶ λέγει αὐτοῖς· δεῦτε ὀπίσω μου καὶ ποιήσω ὑμᾶς ἁλιεῖς ἀνθρώπων. οἱ δὲ εὐθέως ἀφέντες τὰ δίκτυα ἠκολούθησαν αὐτῶι. 712. Die Platten der Schranken trugen in der Mitte das Monogramm des Kaiserpaares, wie die Säulenkapitelle teilweise noch jetzt. Das Monogramm sitzt im Rundschild (vgl. 715 mit 662) und hat die Form des Kreuzes, an dessen Balken die Buchstaben ansetzen.

720—754. ALTAR UND TABERNAKEL. „Über dem goldenen Altartisch erhebt sich das silberne Tabernakel. Auf vier Säulen schwingen sich vier Bögen. Die Fläche, die auf diesen Bögen ruht, trägt eine achtseitige Pyramide. Diese endigt oben in ein Gefäß mit blattartig umgebogenen Rändern, auf dem eine Kugel mit einem Kreuz aufliegt. Über den Bögen, unten an der Pyramide, läuft ein Akanthusornament herum. An den vier Ecken stehen silberne Gefäße, aus denen silberne Kerzen hervorkommen. Der Altartisch selbst ist golden, seine vier goldenen Füße stehen auf goldenem Paviment, er ist mit kostbaren Steinen geschmückt."

Eine Rekonstruktion des Tabernakels gibt Antoniades II S. 114, Fig. 259. Der Schilderung des Paulus entspricht am genauesten die Miniatur eines



Evangeliars aus dem VIII. Jahrh., die Fleury, La Messe II Taf. 102 abbildet (nur oben statt des Kreuzes eine Lilie); demnächst ein Menologienbild, ebenda Taf. 105; Lethaby-Swainson 69, Fig. 8; Heisenberg, Apostelkirche 135, Fig. 2 (nur daß hier die Gefäße an den Ecken fehlen). Über Ciborien im allgemeinen: Holtzinger 133 ff. Die Bezeichnung πύργος wird auch für den Ambon gebraucht (Amb. 52). **731.** Der Rücken, die Kante zwischen zwei Dreiecken. Der Singular steht kollektiv: allemal eine Kante (s. S. 114). **734.** Das ὑπήραρεν wohl schon in der Vorempfindung des folgenden ἐνεθήκατο. (Änderung in ἐπήραρεν, wie 869, leicht, aber nicht notwendig.) Hingegen geht das ὑπό in ὑποκλασθέντα eher auf die sanfte Biegung der Blätter, wie Paulus Anth. Pal. V 279 von der Lampe sagt, daß sie niedriger brenne: ἄρχεται ἤδη λύχνος ὑποκλάζειν. ὑποκλασθέντα zeigt eine Formenwirrnis. Während es dem Sinne nach nur zu ὑπ-οκλάζειν gehören kann, weist das Passivum auf Verwechselung mit ὑπο-κλάειν, von dem z. B. Quintus X 372 γυῖα δ' ὑπεκλάσθησαν bildet, wie Homer Λ 584 ἐκλάσθη δόναξ sagt. Auch bei Agathias Anth. Pal. V 216 μὴ πάμπαν ὑποκλασθέντα χαλάσσῃς θυμόν bleibt der „gebeugte", nicht der „gebrochene" Sinn im Bilde. **739./740.** Das Ornament läuft entweder um den viereckigen oberen Abschluß des Daches oder um die achteckige Basis der aufgesetzten Pyramide. Nach dem Wortlaut scheint das zweite wahrscheinlicher, ob auch sachlich, ist die Frage. — διερπύζει wird durch 660 gesichert, die Randnote gibt also eine falsche Konjektur. πεζα scheint zunächst korrupt. Ich wagte, S. 112, die Vermutung, daß der Dichter πεζά: πεζός = χθιζά: χθιζός gebildet habe: am Boden. Aber der Vergleich mit 845 ἰσοτενὴς πέζα (Saum, Linie) καθέρπει lehrt, daß ἕλιξ πέζα (ein gewundener Saum) διερπύζει zusammengehört. **741./742.** Unter den „birnenförmigen Strahlen" kann ich mir nichts Rechtes vorstellen. **752.—754.** Erst jetzt schildert er den Altartisch, der eigentlich vor 720, wo er vorausgesetzt und erwähnt wird, auch hätte geschildert werden müssen. Der Grund für diese Anordnung ist klar: der Übergang zum Folgenden wird auf solche Weise gewonnen.

755—805. DIE VORHÄNGE DES TABERNAKELS. „Ihr Priester, zieht die Vorhänge vor den heiligen Ort, die seidengewebten. Auf dem einen sieht man über vier goldenen Säulen drei goldene Bögen. Unter der mittleren Arkade sitzt Christus, den rechten Arm, den der goldne Mantel freiläßt, segnend erhoben, in der Linken die Evangelien. Unter den äußeren Bögen stehen Petrus mit dem Buch und Paulus mit dem Stabkreuz, beide in silbernen Gewändern. An den Kanten sind in kleineren Bildern fromme Stiftungen des Kaiserpaares, Krankenhäuser und dergleichen, dargestellt, ferner Wundertaten Christi. Der zweite Vorhang zeigt das Kaiserpaar zu den Seiten des Heilandes, ein dritter zu den Seiten Marias. Die Mittelgestalt faßt die beiden Seitengestalten mit den Händen."

755. Ähnlich wie in 444 gibt er sich den Anschein, als sei er zu weit gegangen. Geschickt wird dann etwas Handlung eingeflochten. **764.** Das μέν hat seine Entsprechung eigentlich erst in 802. **766.** Die Figuren sind weder mit dem Messer aus Stoff ausgeschnitten (und dann aufgenäht) noch mit der Nadel gestickt, sondern eingewebt. **768.** μύρμηξ nennt er die Seidenraupe. Man weiß über sie noch wenig Bescheid, ob-

wohl sie damals schon importiert war (Prokop Hist. VIII 17). 772. ἐρέπτων „umkränzend", eigentlich von Blumen und dergl. gesagt. 776./777. Er macht die Gebärde des „Segens", die hier in ihrer ursprünglichen Bedeutung als Gestus der Anrede noch deutlich ist. Vgl. Kortüm z. d. St.; Kraus, Realencycl. d. christl. Altert. II 750f. 779./780. Es sind also die Evangelien. 782. Das Gold ist in dünnen Blättchen röhrenartig um die Fäden gelegt. 788./789. Matth. 18, 18 ἀμὴν λέγω ὑμῖν, ὅσα ἂν δήσητε ἐπὶ τῆς γῆς, ἔσται δεδεμένα ἐν οὐρανῷ, καὶ ὅσα ἐὰν λύσητε ἐπὶ τῆς γῆς, ἔσται λελυμένα καὶ ἐν οὐρανῷ. 801. Mit dem bis hierher geschilderten Vorhang hat Strzygowski, Orient oder Rom 91ff, ganz ähnliche, in Ägypten gefundene Gewebe verglichen. Es ist dieselbe Teilung in Hauptbild und abschließende Streifen. Als große Darstellung begegnet das eine Mal fast wie hier Christus sitzend zwischen zwei stehenden Heiligen, von denen der eine Petrus ist, der andre sehr wahrscheinlich Paulus war (Taf. V), als Randschmuck zeigt das eine Stück (Taf. IV und Abb. 41/42) kleine Gebäude mit Beischriften ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΙΧΑΗΡΟϹ, ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ϹΤΕΦΑΝΟΥ, ΕΚΚΛΗϹΙΑ ΜΕΓΑΛΗ usw., das andere (Taf. V und Abb. 43) die Hochzeit zu Kana und das Speisungswunder. Auf dem Vorhang der H. Sophia haben wir auf dem (oder den) einen Randstreifen die Stiftungen, offenbar auch als kleine (und vielleicht gleichfalls schematische) Gebäude mit Beischriften, auf dem (oder den) andern Streifen die Wundertaten gleichfalls mit hinzugesetzten Erklärungen.

806—920. DIE NÄCHTLICHE BELEUCHTUNG

806—833. DER GROSSE LICHTERKREIS UNTER DER KUPPEL. „Die nächtliche Beleuchtung der Kuppel zu schildern ist das Wort ganz unvermögend. Von Haken, die an dem runden Gesims, dem Träger der Kuppel, befestigt sind, hängen Ketten herab. Jede dieser Ketten trägt eine runde durchbrochene Silberscheibe mit gläsernen Ölgefäßen in den Öffnungen. Zwischen den runden Scheiben sind auch Lampenträger in Kreuzform angebracht. Der ganze Kreis gleicht dem Sternbild der Krone."

806.—809. „Alles ist herrlich, am herrlichsten aber die Beleuchtung", so wäre der scharfe Gegensatz. 811. „die an vielfach gekrümmten Haken befestigt sind". ἀντιπόροις wird die in die Nähe des Anfangs zurückführende Biegung eines Hakens meinen, nicht etwa, was an sich möglich wäre, daß je zwei Haken einander gegenüberstehen. 813. Gemeint ist das große umlaufende Gesims unter der Kuppel, von dem 485ff die Rede war. 817. „Sie hemmen den Weg, bevor sie auf den Boden kommen", d. h. sie hängen herab, aber nicht bis auf den Boden. 819. Als Subjekt zu ἥψατο schwebt wohl noch die ἐπιφροσύνη βασιλήων (810) vor, trotz des Zwischenraumes; vgl. Anm. zu 275 und 685. 820. „rings um den runden Mittelraum des Gebäudes". 823.—826. Solche durchlöcherten Scheiben, die als Lampenträger dienen („Polykandela"), sind z. B. abgebildet bei Lethaby-Swainson 110ff. 825. „Lanzenschuh", mit dem epischen Wort, nennt Paulus die gläsernen Einsätze der Polykandela nach ihrer unten zugespitzten Form. 827./828. In demselben Kreis wie die runden Scheiben hängen auch kreuzförmige Polykandela. ἄγγος ist kollektiv gebraucht. 831.—833. „Man



könnte meinen, daß man — nahe beim Arktur und dem Kopf der Schlange — das Sternbild des Kranzes (der „Krone") erblicke."

834—838. „INNERHALB DES GROSSEN KREISES erblickt man zunächst einen engeren Kreis, dann in der Mitte noch einen runden Kronleuchter."

835./836. „In einem inneren, kleineren Kreise wirst du das leuchtende Rund eines zweiten Kranzes finden", d. h. konzentrisch zu dem eben beschriebenen Lampenkreis ist ein innerer von kleinerem Radius da. Dessen Lampen müssen also wohl irgendwo in der Kuppel befestigt sein.

839—861. DIE BELEUCHTUNG AN DEN WÄNDEN. „An den Säulen entlang zu beiden Seiten sind einzelne Beleuchtungskörper angebracht, jeder besteht aus einer silbernen Schale, die das Ölgefäß trägt. Sie bilden nicht alle eine Linie, sondern sind an längeren und kürzeren Ketten aufgehängt, so daß sie stufenförmig an- und absteigen. Auch silberne Schiffchen sieht man in der Luft schwimmen. Ferner sind noch an den Säulenbasen stabförmige Lampenträger befestigt und eine zweite Reihe über den Kapitellen in der Wand."

842.—844. Das Ölgefäß steht auf einem Untersatz, der wie eine Wagschale aussieht. Eine silberne Lampe der Art aus dem Lateran ist abgebildet bei Fleury, La Messe VI Taf. 441, Fig. 11. **846./850.** Sie „wogen" nicht, weil sie an der schwankenden Kette hängen, sondern infolge ihrer verschiedenen Höhe bilden sie eine Wellenlinie. Dasselbe wird mit βαθμηθόν, „stufenförmig", ausgedrückt. Eine solche Gruppe von der obersten bis zur untersten und wieder bis zur obersten wird dem Sternbild der Hyaden verglichen, das den Hörnern des Stieres folgt; in Form eines Υ, sagen die schol. Arat. 172. Der Singular Ὑάς für das Sternbild ist nicht ganz so singulär wie S. 114 gesagt war, sondern findet sich sogar in technischer Sprache. Ὑὰς κρύπτεται ἑσπέρας schreibt der milesische Kalender: Diels-Rehm, Parapegmenfragmente aus Milet 19 (Sitzungsber. Akad. Berl. 1904, 110). **855./861.** Eingelassen in den Boden sind stabförmige Kandelaber „von doppelköpfigem Eisen", d. h. Eisenstangen, die sich gabeln. μέσον τροχάοντα „in der Mitte rund, kreisförmig"? Das ist nicht eindeutig und auch der sehr ähnliche V. 820 hilft nicht zur Erklärung. „Auf diesen Stäben läuft die Reihe des tempelbedienenden Glanzes entlang in geraden, roten Linien gebunden"; d. h. auf diesen Kandelabern sind Lampen in gerader Linie angebracht. (Vollkommen mißverständlich die Übersetzer.) Zwei Reihen solcher Leuchtkörper sind übereinander geordnet, die untere am Boden, die andre etwa in der Höhe des Emporenfußbodens.

862—870. „IM FUSS DER KUPPEL selbst sind an stangenförmigen Trägern Lampen angebracht, vergleichbar dem Halsschmuck einer Prinzessin."

863. Gemeint ist das umlaufende Gesims, auf dem die Kuppel ruht (485ff, 813). Diese Lampen offenbar sind es, die von der Galerie aus angezündet werden (487f). **865.** μύστης meint bei Paulus den Priester. Welchen Sinn hat aber hier die Nennung des Priesters? Sind bei der Bau-



leitung Geistliche tätig, wie wir das von den Bauhütten der Gotik erfahren? 866. τις, ein König. 870. συνέμπορος substantivisch mit dem Genetiv wie bei Nonnos 8, 99 σύνδρομον Ἠελίοιο, συνέμπορον Ἠριγενείης.

871—883. DIE BELEUCHTUNG DER IKONOSTASIS. „Über den silbernen Säulen läuft ein Gang für die Lampenanzünder, und dort stehen Lichterbäume, die oben spitz zulaufen und nach unten zu allmählich sich erweiternde Kreise von Lampen tragen. Unten stecken sie in silbernen Gefäßen. In der Mitte dieser Baumreihe steht ein Kreuz, mit glänzenden Nägelköpfen beschlagen."

871. Die Säulen sind die 688ff beschriebenen; mithin handelt es sich um die „Ikonostasis". Erstaunlich ist, daß der Dichter gegen seine Gewohnheit nicht ausführlicher auf die frühere Beschreibung zurückgreift, sondern ohne weiteres voraussetzt, daß man bei den „silbernen Säulen" sich jenes früher geschilderten Aufbaus erinnern werde. 873. κόρυμβοι, Blüten- oder Fruchtbüschel, nennt er zuerst die Lichterbäume, die er dann ausführlicher beschreibt. 879. ἄνθος ist kollektiv gebraucht, vgl. S. 114. 880. Ich habe in der Rekonstruktion (Abb. 8) je ein Gefäß mit seinem Lichterbaum über je eine Säule gesetzt, wie in Torcello die Gefäße ohne Bäume stehn (Holtzinger 159). Etwas Ähnliches sieht man auf einer syrischen Silberschale aus dem Pariser Kunsthandel (Henri Leman), von der mir O. Wulff eine Photographie zeigte: Dargestellt ist ein Templum mit Muschelnische in der Mitte, zu deren beiden Seiten ein Lampenkrater steht, jeder über einer Säule. 881.—883. Die Mitte der ganzen Linie wird durch ein Kreuz bezeichnet, das entweder auch Lampen trägt, wie z. B. das Kreuz bei Fleury, La Messe VI, Taf. 442, oder (wahrscheinlicher) nur mit seinen Beschlägen den Glanz sammelt und zurückwirft. ἅμματα ἥλων wird nichts anderes sein als eine Umschreibung für ἧλοι, da ja πεπαρμένον ἅμμασιν ἥλων aus dem homerischen ἥλοισι πεπαρμένον erweitert ist, unter dem Einfluß der Nonnosfloskel περίπλοκος ἅμματι χειρῶν (37, 570; 45, 266). Das „Zusammenheften" ist Aufgabe der Nägel; also allenfalls „die Einheftung der Nägel" (vgl. Ambon 207). ἅμμα ist Lieblingswort des Nonnos, der aber nichts genau Entsprechendes hat.

884—920. GESAMTEINDRUCK DER BELEUCHTUNG. „Noch zahllose andre Lampen gibt es in den verschiedenen Teilen der Kirche, so daß die Nacht zum Tage wird; und der eine freut sich an diesen mehr, der andre an jenen, wie am Himmel jeder nach einem andern Sternbild blickt. Dieser Glanz vertreibt alle Düsternis aus der Seele, nach ihm blickt der Seemann, mag er nun aus dem Schwarzen Meer oder dem Archipel kommen, nicht nur wie nach einem Leuchtturm, sondern auch um der Hilfe Gottes willen."

887. Das κάρηνον ist die Kuppel, vgl. 862. 889. „Rosenfüßig" wie der Tag oder die Eos: V. 410. 890./891. Die Lichterbäume stehen auf der „Ikonostase" (denn der Ambon, der gleichfalls solche trug, existierte noch nicht). στέφανος kann wohl nur den Lichterkreis unter der Kuppel bedeuten (vgl. 833). Dazu paßt als regierendes Substantivum nicht δένδρεα, sondern es muß ein allgemeines Wort „Lampen" vorschweben. Mithin muß χοροστασίη (eigentlich „Chortanz": Nonnos 30, 121) ein Ausdruck für die



Ikonostase oder das Bema sein. Dies ist merkwürdig. Der Name „Chor" für die Apsis soll erst im Mittelalter aufkommen (Holtzinger 77). Nun kennen wir aber eben in der H. Sophia die beiden Seitenkonchen (372—375) als Platz für den Chor. Mithin muß die Presbyteriumsschranke von dem an ihren beiden Enden „stehenden Chor" benannt sein. (Vgl. auch Holtzinger 178.) **892.** Die Schiffe: V. 851. **893./894.** λαμπτῆρα μονάμπυκα wird erklärt durch μουνοφανῆ λαμπτῆρα 840; man hört eigentlich nur noch μόνος. — Lampenträger in Kreuzesform: 828. 882. **906.** εὖτε scheint den vorhergehenden Satz durch ein Beispiel zu belegen: „wie z. B. auch der Schiffer, der diese Straßen fährt (mag er nun vom Schwarzen oder vom Ägäischen Meere herkommen), nicht nach dem Bären schaut, sondern nach der erleuchteten Sophienkirche als Wegzeichen, und zwar nicht nur wegen ihres Glanzes (wie etwa beim Pharos), sondern auch wegen der göttlichen Gnade, die von ihr ausströmt. **909.** Die Symplegaden. **912.** Der Strömung entgegen, die von dem höher gelegenen Schwarzen Meere in das tiefere Ägäische Meer geht. **915.** πάλλειν „bewegen" s. S. 113. **920.** Mit der „spendenden Hilfe des lebendigen Gottes" schließt er die Beschreibung des Ganzen.

921—1029. PREIS DES KAISERS UND DES PATRIARCHEN

921—958. ANREDE AN DEN KAISER. „Lebe viele Jahre zum Segen für alle! Denn auf dich laden alle ihre Mühe ab. Um deinetwillen beruhigt sich das Wasser in den Häfen, und du hast die wilden Ströme wie den Sangarios überbrückt. Das wird dir eine lange Reihe von Jahren verleihen, das macht dich zum Sieger über die ganze Welt, das vernichtet deine Gegner, indem sie sich selbst das Leben nehmen oder fallen, bevor du noch etwas erfährst. Denn wenn du noch einen Feind vor dir hast, vergibst du ihm in deiner Gnade und erhöhst ihn, statt ihn zu vernichten. So ziehst du durch Güte die Menschen an dich, mehr als durch Gewalt. Denn du weißt, wie viel stärker die Liebe ist als der Zwang."

922. „Zum Heile für Ost und West." Vgl. S. 115. **924.** σοι etwa: dir zu Liebe, in deinem Dienste. Aber vor allem liegt dies darin, daß der Kaiser die Ursache ist, weil er die Häfen erbaut hat. **926.** Vgl. Menander 51 Bursian πῶς δεῖ λιμένας ἐπαινεῖν. . . . . ἐὰν δὲ πολλοὶ (scil. λιμένες), ὅτι ὑπὸ φιλανθρωπίας πολλὰς χεῖρας προτείνει τοῖς καταίρουσιν. **929.** Sinn: die Flüsse reißen keine Wanderer mehr weg. Am einfachsten scheint es mir, die Lesart ὁδίτης anzunehmen und μιαίνεται als willkürliches Medium zu fassen. Viel gezwungener wäre μιαίνεται ὁδίταις mit passivem Verbum, ὕδωρ als Subjekt und ὁλκόν als Akkusativ des „Sachbezuges": ὁλκός ist gesagt wie οἴδματος ὁλκούς Apoll. Rhod. I 1167. **930.** Die berühmte Sangariosbrücke ist gemeint, die noch im Bau war, als Prokop sein Buch über die Bauten Justinians schrieb (de aedif. V 3). Abbildung: Diehl, Justinien 294, Fig. 108. **934.** ταῦτα sehr allgemein: alle diese Guttaten. **935.** ἐπεμβάς s. S. 113. **937.** Er weist sichtlich auf ganz bestimmte Ereignisse hin, das πολλάκις wird Übertreibung sein. Der Gedanke des Folgenden war schon in der Vorrede V. 33 ff ausgesprochen. Bei 937—939 muß man also an Marcellus denken (s. zu 33/34); τύραννος heißt Empörer, s. zu

V. 135. Vgl. Anth. Pal. IX 656 Ἀναστασίοιο τυραννοφόνου βασιλῆος, mit Beziehung auf die Führer des isaurischen Aufstandes. **940.** πρίν σε πυθέσθαι ist Steigerung von πρὶν ἔντεσι χεῖρας ἑλίξῃς: bevor du auch nur davon gehört hattest. **941—949.** Die Verschwörung von 548 wird gemeint sein (Prokop, Gotenkrieg 405 ff; Diehl, Justinien 117 ff). Der Verschwörer Artabanos wurde begnadigt und erhielt das Amt eines Magister militum Thraciae. **944.** στρεπτός ist auf die γαλήνη, den milden Sinn, übertragen, wie bei Homer die φρένες ἐσθλῶν wendbar, bestimmbar, στρεπταί heißen. **948.** ζυγόδεσμος = δεσμός. ἀράσσω stoßen, schlagen; hier etwa = zerreißen. σέθεν, weil du oder deine Diener die Fessel angelegt haben. **949.** Gürtel bedeuten im Orient überhaupt Würde (Reiske zu Konstant. Porphyr. II 687 Bonn.). Bei Konstantin im Zeremonienbuch I 710 wird als vierzehnte Rangklasse erwähnt ἡ τῶν ἐνδοξοτάτων μαγίστρων ἀξία, ἧς βραβεῖον (Abzeichen) χιτὼν λευκὸς .... καὶ ζώνη δερματίνη κόκκινος ἐκ λίθων τιμίων κεκοσμημένη, ἥτις λέγεται βαλτίδιν. Und für die Zeit Justinians belegt den ζωστῆρα μαγίστρου das Epigramm des Agathias Anth. Pal. I 36. Hier handelt es sich um den Magister militum Thraciae, wenn die Beziehung auf Artabanos richtig ist. **952.** Der Anrede τρισέβαστε ist zu vergleichen das τρισαύγουστε bei Theophanes 182 f; 287, 13 de Boor. Die bei Theophanes mitgeteilten Ansprachen der Circusfaktionen sind, wie mich P. Maas belehrt, in Versen abgefaßt, lehren also die normale Anrede nicht sicher kennen, die vielleicht αὔγουστε war, nach Theophanes 182, 1; 185, 15. Man denke auch an die Titulatur ἀεὶ σεβαστός = *semper Augustus*.

959—966. ÜBERGANG ZUM PREIS DES PATRIARCHEN. „Wegen deiner Güte hilft dir Christus. Er lenkt alle deine Entschlüsse. So hat er dich auch jetzt den Eutychios zum Patriarchen erwählen lassen."

963. ἀρητήρ ist das homerische Kunstwort, das hier wie 344/345 feierlich für den höchsten Priester, den Patriarchen, verwendet wird. **964.** Gemeint sind die vier Kardinaltugenden.

967—977. HINWENDUNG ZUM PATRIARCHEN. „Jetzt soll mein Lied sich von deinen Triumphen dem Patriarchen zuwenden. Und doch gehört es, Kaiser, auch dir. Denn deine Siege erringst du bald im Krieg, bald im Frieden. Und hier hast du mit der Wahl dieses Mannes einen friedlichen Sieg über den Bösen und über alles Leid gewonnen."

977. ἀνεδήσατο νίκην Nonnos 19, 295; νίκην ἀναδεῖσθαι wie man sagt στέφανον ἀναδεῖσθαι. Ähnlich schon Simon fr. 10 B⁴ τίς δὴ τῶν νῦν τοσάσδε πετάλοισι μύρτων ἢ στεφάνοισι ῥόδων ἀνεδήσατο νίκας;

978—1029. ANREDE AN DEN PATRIARCHEN. „Neige mir dein Ohr. Dein Gebet ist es, das dem Kaiser seine Feinde unterwirft. Aber nicht nur die Unterworfenen kommen hierher, auch freiwillig strömen die Völker herbei, da sie von deiner ehrfurchtgebietenden Person hören. Erst kürzlich sah man so eine dunkelhäutige Gesandtschaft bei dir. Unglücklich, wem deine Hand nicht segnend auf dem Haupte lag, die gütige und milde! Von Jugend an hast du dich ja zu zügeln gelernt, deine Schlichtheit und Güte zeigt sich in allen deinen Verrichtungen und in jeder Miene.

Dem Zorn bist du unzugänglich und ganz von Frömmigkeit erfüllt, deine milde Hand ist immer geöffnet. So führst du ein reines Leben. Ämterschacher duldest du nicht, und wer dich mit Geschenken gewinnen will, dem zeigst du die Torheit seines Handelns. Mögest du lange leben, um für den Kaiser zu beten und die Stadt von Sünde zu reinigen." — Wenn man den Preis des Patriarchen gelesen hat, tut man gut, sich zu erinnern, daß derselbe Eutychios bald darauf über das Aphthartodoketendogma mit dem Kaiser in Streit geriet und Anfang 565 abgesetzt und verbannt wurde. Vita Eutychii, Migne P. G. 86 p. 2314sqq. Diehl, Justinien 364/365.

980. „Unter deinem Siegel" — wobei σφραγίς von der gewöhnlichen Bedeutung zur kirchlichen hinüberschillert — „wird der Ruhm des Kaisers bewahrt". Das wird im Folgenden ausgeführt: „Dein Gebet verschafft dem Kaiser den Sieg." — ἀνάκτων ist durchaus singularisch. So sagen die Byzantiner οἱ δεσπόται für den Monarchen; vgl. Konstant. Porphyrog. p. 7, 11, 16 Bonn. mit Reiskes Bemerkung. **983.** „Die einen Völker, die stolz waren auf ihre ⟨uns oder dem Kaiser⟩ feindlichen Schilde, feindliche Streitmacht." **986.** τρίλλιστος ist aus Homer und Kallimachos bekannt. Paulus nennt den Kaiser τρισέβαστε (952). **987.** Die Gesandtschaft von dunkelfarbigen Männern, die in Konstantinopel ist, macht offenbar dem Patriarchen ihre Aufwartung. Mehr als das wird auch in den pomphaften Worten: „Sie neigten sich vor dem Throne Gottes wie vor der irdischen Majestät" (990) nicht liegen. **995.** Den Versschluß glaubt Merian-Genast, De Paulo Sil. 103, aus Musaios 33 entlehnt, wo σαοφροσύνῃ τε καὶ αἰδοῖ von Hero gesagt wird. **997.** ὀμφήεις hat er aus Nonnos, wo es „prophetisch" bedeutet. Das scheint hier nicht zu passen. ὀμφήεσσα μενοινή übersetzt Ducange mit *divina mens*. Es könnte einfach „Sprache", eigentlich „das auf die Sprache gerichtete Bestreben" heißen, und das würde sich in den Zusammenhang der äußeren Betätigungen gut fügen. Freilich wird es in V. 999 deutlicher gesagt. **1002.** Das σέλας im Gegensatz zur ὀμίχλη V. 1000. **1008.** ὥρη εὐσεβίης ὀχετηγός steht bei Nonnos, Met. Δ 99. **1010.** „Wen du siehst, der ist kein Bettler mehr." νοήσῃς in homerischer Weise mit verallgemeinerndem Konjunktiv ohne ἄν ist notwendig, νοήσεις nicht zu verstehen. **1012.** „Du übertriffst den sprichwörtlichen Paktolos." **1013.** ποταμήρρυτος „stromgleich fließend". ποταμόρρυτος ist belegt, richtig gebildet und durch viele gleichartige Zusammensetzungen gestützt. Das überlieferte ποταμήρρυτος fände an ποταμήπορος, das Oppian einmal um des Verses willen gebildet hat, eine Stütze, außerdem an vielen anderen Compositis nach der Art von θανατη-φόρος (Brugmann, Griech. Gr. § 154a). Doch ist zu bemerken, daß in unserm Fall kein metrischer Unterschied zwischen den beiden Formen besteht. **1016.** „Deine Gesinnungen wog mit geradem, richtigem Wagebalken die geweihte Wage." D. h. du wurdest gewogen und nicht zu leicht befunden. Ohne πλάστιγγι könnte das Bild auch vom Maßstab genommen sein. **1019.—1020.** „Du hast es nicht ertragen, einen kirchlichen Posten verkäuflich zu sehen, und hast fromme Häupter nicht zu Handelsgeschäften gezwungen", d. h. du hast dir für die Verleihung geistlicher Würden kein Geld zahlen lassen. Daß so etwas als Lob gesagt werden durfte, ist für unser Empfinden sehr bedenklich. **1032.** ὀίσσεται wäre kurzvokaliger Konjunktiv zu ὀίσσασθαι (vgl.

W. Schulze, Quaest. ep. 354), wenn man solche Form dem Paulus zutrauen dürfte. So wird er ὀίссεται doch wohl präsentisch gefaßt haben; s. S. 112. **1025.** ἀτιμηθέντα ist nichts anderes als ἀτίμητον. Er beweist ihm weniger, daß das Geld von ihm verachtet worden, als daß es verächtlich sei. **1027.** Für ἀέξων und gegen das naheliegende ἀέξοις spricht die Symmetrie; beabsichtigt war wohl μένοις καὶ ἀέξων καὶ καθαίρων, was dann in μένοις δέ umgebogen wurde.

AMBON

VORBEMERKUNG. Über das Wesentlichste der Rekonstruktion kann nach der eingehenden Beschreibung kein Zweifel sein.

Grundrißrekonstruktion:
Salzenberg-Kortüm S. IX,
Lethaby-Swainson 54, Fig. 7 (fehlerhaft),
Antoniades II 59, Fig. 242; danach Abb. 9.

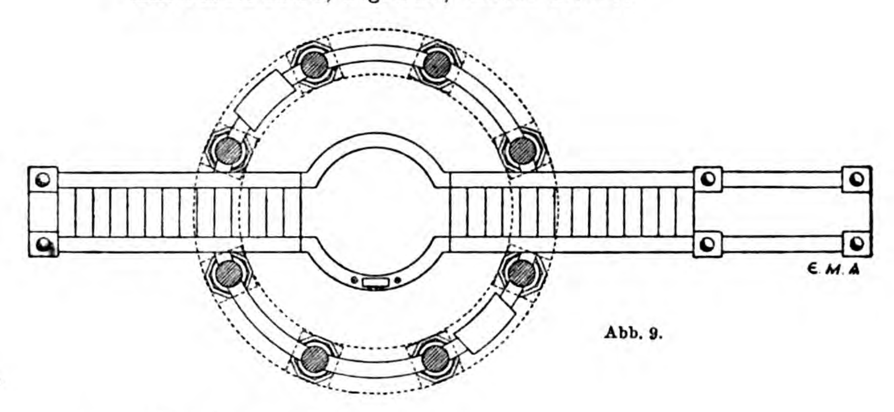


Abb. 9.

Aufrißrekonstruktion:
Salzenberg-Kortüm S. VII,
Rochault de Fleury, La Messe III, Taf. 241 (fehlerhaft),
Antoniades II 59, Fig. 243; danach Abb. 10 (s. S. 298).

Wenn beide Rekonstruktionen nach Antoniades hier wiederholt sind, so soll damit keine Zustimmung zu allen Einzelheiten ausgesprochen werden. Die Hauptsachen aber dürften getroffen sein.

1—29. PROLOG. „Wie du, o Kaiser, was noch fehlte, deinem Bau hinzugefügt hast, so komme auch ich, um mein Gedicht zu vollenden. Und euch, ihr Zuhörer, rühme ich wegen eurer Teilnahme an dem Bedeutenden. Denn nicht um meines Vortrags, sondern um der Kirche willen seid ihr zusammengekommen. Und obwohl dies schon das dritte Mal ist, daß ich euch aus eurer Tätigkeit herausreiße, folgt ihr doch gern. Denn an dieser Kirche gibt es nichts, was unwichtig wäre. Sie bringt allen Freude und setzt alle Zungen in Bewegung, dem Frühling vergleichbar. Sie ist in Wahrheit ein Bild üppiger Fülle. So wollen wir denn jetzt den neu erbauten Ambon betrachten."

1. „Jetzt hast du alles erreicht, was du gehofft hast.“ 9. Beabsichtigt war etwa συνεληλύθατε. (προσέχει τις ist eine Verschlechterung.) 17. χαράν zu schreiben ist unnötig, χάρις ist ja auch „Freude“ (χάρις καὶ ἡδονή). 20. ἀηδών bedeutet das „Lied“ (Kallim. ep. 2 αἱ δὲ τεαὶ ζώουσιν ἀηδόνες, APal. IX 184 θηλυμελεῖς Ἀλκμᾶνος ἀηδόνες) mit ähnlicher Bedeutungsentwicklung wie μέλισσα (vgl. Anm. zu Johannes I 17). Der Ausdruck λογικὴ ἀηδών, eigentlich „das gesprochene Lied“, wird weniger seltsam, wenn man sich erinnert, wie die späteren Rhetoren beständig von ᾄδειν und ἐφυμνεῖν bei ihren Vorträgen reden. 25. Der üppige Reichtum des Anblicks wird als Hauptmerkmal hervorgehoben.

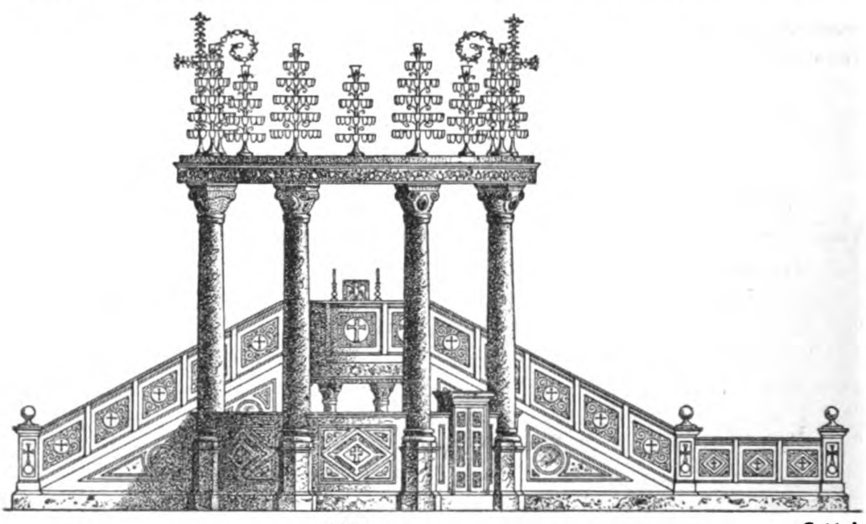


Abb. 10.

30—49. ANRUFUNG. „Ihr Propheten (— 33), ihr Apostel und Märtyrer (— 45), auf, stimmt in mein Lied ein! Denn ich will den Platz besingen, an dem ihr verherrlicht werdet.“ 30.—45. ist eine einzige schwungvolle Anrede, auf die dann eine kurze Aufforderung (46./47.) und eine ebenso kurze Begründung (48./49.) folgt.

40. περὶ μάρτυρι τιμῆι etwa = ὡς μάρτυρες τιμῶντες θεόν. 41. „Der lebenspendende Zwang des Todes“, weil das Martyrium ewiges Leben gibt. 42. ἄφραστος ist bei Nonnos entweder, „was man nicht ausspricht“ (4, 10) oder „was man nicht wahrnimmt“ (9, 134; 16, 342; 30, 324). Hier könnte man danach „geheime Hoffnungen“ verstehen; aber das erscheint nicht angemessen und gemeint ist wohl: „unaussprechliche, unendliche“. 42./43. „mit dem eigenen Blut anstatt mit dem Taufwasser“. 47. χορεῖαι ist hier so viel wie Dichtung. Suidas: χορείαν οἱ παλαιοὶ τὴν μετὰ ὠιδῆς ὄρχησιν (vgl. Plat. Gesetze II 654ᵇ). Dazu kommt dann das Orgiastische des Stils, das empfunden wird und ausgedrückt werden soll: ὄφρα χορεύων οὐρανίην ἀνυμνήσαιμι γενέθλην sagt Johannes I 9. — Die Aufforderung μέλος πλέξασθε mit der darauf folgenden Begründung erinnert an Johannes I 25 πέμπε μέλους προχοήν .... νῦν μᾶλλον· κόσμος γὰρ ἀείδεται. Also die

ähnliche Form an der gleichen Stelle. 48./49. Propheten, Apostel und Märtyrer werden durch die Vorlesung auf dem Ambon verherrlicht. —

50—75. DIE STUFEN UND DIE STANDPLATTE DER KANZEL. „In der Mitte des Kirchenraumes, etwas nach Osten verschoben, steht der Ambon. Zwei Treppen, eine im Osten, die andre im Westen, führen auf eine runde Steinplatte, die nach Osten und Westen mit einer vorspringenden Zunge auf der obersten Stufe aufliegt. Eine silberne Schranke läuft herum, nur nach den Treppen zu geöffnet. Diese haben beiderseits ein Geländer, das (bis auf den Boden durchgeführt) nach der Mitte zu wächst."

51. In der Mitte steht er zwar, d. h. in der langen Mittelachse, aber von der Querachse aus ist er mehr nach Osten verschoben. 52. „Bestimmt für die Gewohnheit der Bücher", d. h. für die üblichen Vorlesungen. — πύργος muß fast technisch für den Ambon gewesen sein, nach der ravennatischen Inschrift: . . . *hunc pyrgum fecit* (Holtzinger 170). 57.—62. Der große Deckstein ist nicht ganz rund, sondern etwas ins Oval gezogen. Außerdem hat er an beiden Enden einen zungenförmigen Fortsatz. So wenigstens liegt es sprachlich am nächsten die Stelle aufzufassen. Doch ist es nicht vollkommen unmöglich, daß nur eine Abweichung vom Rund vorhanden ist, die beiden Fortsätze, daß also mit πρὸς ἑσπερίην die Erklärung des Vorhergehenden gegeben wird. Antoniades hat in seiner Rekonstruktion einen Kreis, kein Oval angenommen, und bei der kreisförmigen Ummantelung ist das jedenfalls zu erwägen. Doch sei erwähnt, daß O. Wulff, Repert. f. Kunstw. XX 233 für das Oval eintritt. 64.—68. Eine Umstellung scheint notwendig, um für die beiden Subjekte πλάξ und ἀνήρ Raum zu schaffen. Entweder kann man die ganzen Verse oder nur die Versschlüsse ἀλλ' ἐνὶ μέσσωι und ἀργυρέη πλάξ umstellen. Das zweite Verfahren hat den Vorteil, daß von ἑλίσσει sein Objekt ἄργυρον nicht getrennt zu werden braucht, und daß sich in dem gleichen Anlaut der Wörter ἀλλ' und ἀργυρέη ein Grund für die Verwechslung finden ließe. — Die gewaltsame Änderung von ἀπιθυνεισι in ἀπιθύνοντα ist ein Notbehelf, der durch äußere Wahrscheinlichkeit nicht empfohlen wird. Vgl. dazu Julian APal. VI 67 ἀκλινέας γραφίδεσσιν ἀπιθύνοντα πορείας τόνδε μόλιβδον ἄγων. — Die Stelle heißt dann: „Denn es ist nicht so, daß die silberne Platte ihr Silber auf dem Steine rings herum laufen läßt und dabei einen ganz(en) glänzenden Kreis entfaltet; sondern in der Mitte (d. h. beiderseits in der Mitte) breitet der Künstler hinreichende Kreise (d. h. Kreisbögen) aus, die eine Wand herstellen, und öffnet an beiden Seiten die Treppenzugänge." Also kurz gesagt: die silberne Wand geht in einem Kreise herum, der an zwei Stellen unterbrochen ist, um den Zugang von den Treppen freizugeben. 70. ἕρκεα hier Treppengeländer. 73. Man könnte ordnen wollen: οἶμον ἀνέρπων ἐς ὄρθιον. Aber μακρὸς δὲ καὶ ὄρθιος οἶμος sagt Hesiod, Ἔργα 290. Also auch hier „den aufwärts führenden Weg emporsteigend", mit ziemlich überflüssigem ἐς, das die Richtung bezeichnet, oder, wenn man will, für ἐν steht. 74./75. Wenn das Geländer wächst und abnimmt, so muß es als Seitenwand bis unten auf den Boden durchgeführt sein. Das ist auch nach den Monumenten anzunehmen. Dann folgt aber, daß der äußere, runde Umbau nicht das Ganze einschließen darf (wie in der Rekonstruktion bei Lethaby), sondern daß die Außenwangen der Treppen für den Anblick



freigelegen haben. Sonst könnte im Folgenden nicht ihr Marmor so eingehend und lebhaft geschildert werden.

76—104. „DER MARMOR ist kunstvoll bearbeitet und von natürlicher Schönheit. Mit kreisförmigen und ovalen Gebilden ist er gezeichnet. Die Farbe ist teils rötlich, teils gelblichweiß, teils grau, das ins Weiß eingesprengt ist oder schmale, weiße Flecken umschließt. Das ist der Marmor von Hierapolis."

76.—78. ἐτώσιος bei Homer „vergeblich, ohne Erfolg, ohne Nutzen", auch mit αὔτως verbunden, das hier gleich folgt. Der Sinn ist hier „schlicht, ohne Zier". — „Sie haben nicht irgendeinen beliebigen (gleichsam: wild wachsenden) Stein zugehauen zum weit gestreckten Lenker des langen Pfades" d. h. zum Treppengeländer. **79./80.** τέχνη — φύσις. **81 ff.** Zur Schilderung des Marmors vgl. S. 125. **85.** Der Vergleich mit dem Fingernagel wurde vom Onyx gebraucht, Plinius NH 37, 90: *Sudines dicit in gemma* (sc. onyche) *esse candorem unguis humani similitudine.* **86./88.** „Der Glanz geht auf das Weiß los, bleibt aber auf halbem Wege stehen und zeigt das Gelb des Buxbaums und des Bienenwachses." **91.** ὅς geht auf κηρός. **93./94.** „So nähert sich auch im Laufe langer Jahre das Weiß des Elfenbeins der Quittenfarbe." Denn mit μῆλον wird Κυδώνιον gemeint sein. Ein Vergleich mit der Farbe des Elfenbeins findet sich auch bei Plinius NH 36, 62: *corallitico* (eine Marmorart) . . . *candore proximo ebori et quadam similitudine*, und Sidonius Apollinaris, Panegyr. Maiorani 37, vergleicht den numidischen Marmor mit altem Elfenbein. **99.—102.** „Bald dehnt die weiße Farbe sich über einen größeren Fleck aus und ist dann nur ganz leicht mit einer Flocke gezeichnet, bald wieder tritt sie als schmaler Streifen wie eine Mondsichel auf." **100.** κρόκεον πελιδνῆεν kann nichts anderes als „das Schwärzlichgelbe" bedeuten. Vgl. Soph. 631 λευκῶι πελιδνωθέντι. **103./104.** Nachdem die Beschreibung fertig ist, schließt der Dichter ab: „Und dieser Marmor heißt der hierapolitanische." Diese Gesteinsart wird von Corsi (S. 139) als Marmorbreccia bezeichnet. (Doch scheint er die Beschreibung des Ambon nicht zu kennen.)

105—125. DECKSTEIN UND INNENRAUM. „Der Bau ruht auf acht Säulen, die unten einen Raum für die Sänger einschließen. Der große Deckstein, oben flach, unten leicht gewölbt, ist für die Obenstehenden Fußboden, für die Untenstehenden Decke. Seine Stirnseite ist mit silbernen Pflanzenornamenten umzogen."

112. Die Verkünder der Weisheit, d. h. die Priester, bereiten den Gesang, lassen ihn anstimmen. ἀγλαόπαις wie Nonnos Metab. Δ 252 εἰς πόλιν ἀγλαόπαιδα, also ἡ ἀγλαῶν παίδων ὠιδή. ἵλαος etwa: anmutig. **114.—120.** Oben ist der Deckstein eben, unten etwas konkav und sieht von unten aus wie eine Schildkrötenschale oder wie ein Schild, den der Schwerttänzer über dem Haupte erhebt. Vgl. das Relief: Roschers Myth. Lex. II 1618. — πύρριχος muß für πυρρίχη gesagt sein (s. S. 112): „wenn der Waffentanz den Mann schüttelt". **118.** Das Beiwort der Schildkröte κραταιρίνοιο steht sonst nur noch in dem Orakel bei Herod. I 47. **121.** Die schmale (senkrechte) Fläche des Decksteins ist mit silbernen Ornamenten

(Bäumen, Blüten, Ranken mit Blättern und Früchten) entweder in getriebenem Relief oder in eingelegter Arbeit verziert.

126—147. DIE STUFE UND DER MANTEL. „Unter dem ganzen Bau liegt eine Stufe von einem Fuß Höhe. Um nun den Innenraum zu vergrößern, hat man noch nach Norden und nach Süden je einen halbkreisförmigen Umbau hinzugefügt. In diesen sind jederseits vier Säulen hineingesetzt. Sie bestehen aus phrygischem Marmor, der rote bis violette und weiße Flecke mannigfach gemischt zeigt."

128. Für ἐγείρει und gegen ἐρείδει entscheidet Kallim. Apoll. 64: θεμείλια . . . ἐγείρειν. **139.** ἀνεστήσαντο: sie haben die Säulen herausgehauen aus dem Stein, so daß sie dann fertig dastanden. μάκελλα „Schaufel, Hacke" meint hier ein Instrument zum Bearbeiten des Steins. **141./142.** Rosen und Anemonen bezeichnen alle Töne des Rot und Violett. Es ist ja der Pavonazzetto, s. Anm. zu Soph. 622. **145.** Schmale Fäden durchschneiden die Adern. **147.** Lakonischer Purpur wird erwähnt bei Moeris φοινικίς und Hesych χιτών.

148—162. DIE POSTAMENTE UND DIE SÄULEN. „Auf die untere Stufe hat man Postamente aus weißem, blau geädertem Bosporusmarmor gestellt, achtkantig, oben mit einem runden Hals, der die Säule trägt. Glanz verbreitete sich in der ganzen Kirche, als man die Säulen aufrichtete."

148. ἀμφιέλισσαν, weil nach Norden und nach Süden ein Halbkreis vorgelagert ist. **151.** Bosporischer Marmor: s. Soph. 666/667. **157.** ἀρηρότι nämlich βωμῷ, mit Absicht zu ἀστυφέλικτον gestellt. **158.** βαλών = ἐπιβαλών; s. S. 116.

163—190. DIE SCHRANKEN UND DIE SÄULEN. „Die Zwischenräume der zwei mal vier Säulen sind mit Schranken aus Marmor von Hierapolis geschlossen. Diese stehen auf der Stufe und sind leise gerundet. Nach Norden und Süden sind die beiden halbrunden Anbauten ganz gleich, nur hat der nördliche seine Tür nach Westen, der südliche nach Osten. Die Schranken erreichen die Höhe der Säulen nicht, sondern stehen nur so weit empor, daß sie die Menschen im Innern den Blicken entziehen, während die Säulen darüber hinausragen. Sie haben goldene Kapitelle."

167. Da nur drei Interkolumnien vorhanden waren, so müssen zwei von den vier Säulen unmittelbar an die Treppe stoßen, so daß zwischen Treppe und Säule kein oder doch kein erheblicher Zwischenraum besteht. Die Treppe hat also ganz oder fast ganz die Breite eines Säulenabstandes. **168.** Auch diese Schranken, wie vorher (76 ff) die Treppengeländer, sind aus Marmor von Hierapolis, dessen Name als bedeutsam empfunden wird. **170.** ἐπιγναμφθέντα zu λᾶαν, nicht zu τάδε (μεταίχμια). **171.** „Denn es war in der Ordnung, daß auch der Stein auf das Wort ‚heilig' (εἰς ἱερὸν οὔνομα) hindeute." **172.** Der Aorist στέψαντα (trotz des Imperfectums ἔπρεπε und des Praesens νεύειν) könnte allenfalls den Eintritt der Handlung ausdrücken sollen: der Stein, der dazu bestimmt wurde, zu bekränzen. In Wahrheit ist es wohl nur ein um des Metrums willen geschaffener Ersatz für στέφοντα. στέψοντα ist falsch. **174./175.** Von dort kommt der



Lektor, also aus dieser Tür. κατ' ἐδέθλιον ἄντρου „in dem eingeschlossenen Raum" ist etwas unklar gesagt. Man erwartet eher „aus dem Raum". „In den Raum hinein" kann es doch nicht heißen. — Nebenbei: die Handschrift schreibt durchweg ἕδεθλον mit dem spiritus asper. Das wäre bedenklich, auch wenn nicht 159 und hier κατ' ἐδέθλιον stünde, mit Bewahrung des τ. **180.** ἑσπέριον im westlichsten, ἑώιον im östlichsten der drei Interkolumnien. **186.** ἄμφω, nämlich τὰ μέν (183) und οἱ δέ (185), die Säulen und die Schranken. **187.** „Auf ein und derselben steinernen Unterlage."

191—208. DER ARCHITRAV MIT DEN KANDELABERN. „Über den Kapitellen läuft ein kreisförmiger, hölzerner Architrav herum. Auf ihm stehen silberne, lichtertragende Bäume, die unten breit sind, oben spitz zulaufen und hier eine saphirblaue und goldne Blume tragen. Im Westen und im Osten erhebt sich an ihrer Stelle ein mit silbernen Nägeln beschlagenes Kreuz, das oben gebogen ist wie ein Hirtenstab."

196. Die Stelle gibt einen Beleg, wie fein und geistreich Paulus auch im einzelnen empfindet und sich ausspricht. πυρὸς ἄνθος ist eine uralte Vorstellung, die Ilias I 212 (in der von Aristarch gebilligten Lesart) vorliegt und auch später gelegentlich ganz formelhaft begegnet (vgl. P. Jacobsthal, Der Blitz 11). Bei Paulus hat sie ihren neuen und frischen Inhalt empfangen. Es sind ja Lichterbäume, die πυρσοκόρυμβα „mit feurigen Blütentrauben" genannt werden. Und an der Spitze sitzt eine blaue Blüte, von goldnen Efeublättern umkränzt. So blühen denn die „Feuerblumen" auf den Zweigen dieser Wunderbäume. **193.** ὅρπηξ = δένδρον. **198.—203.** Die Lichtpyramiden um den Ambon sind offenbar denen auf der Ikonostasis (Sophia 871 ff) ganz gleichartig, wie denn auch der Ausdruck in beiden Beschreibungen mehrfach übereinstimmt (πυρσοκόρυμβα ∼ φαιδροῖσιν ἀποστίλβοντα κορύμβοις, ἶσος πολυάντυγι κώνωι ∼ κώνοισιν ὅμοια usw.) Nun endigen die früher geschilderten mit einem ἄνθος πυρισπόρον. Dem entspricht hier der ζωστήρ, der saphirblau und von goldnen Blättern umgeben ist, also eine Blüte. ζωστήρ wird er genannt, weil er ringförmig die Flamme umschließt; φωστήρ, woran ich gedacht hatte, wird durch τερμιόεντα (vgl. zu Soph. 487) widerlegt. (Ganz irrtümlich Holtzinger 262.) **206.** Auch die Kreuze stimmen mit dem auf der Ikonostasis, Soph. 882 f. Sie scheinen keine Leuchtkörper zu tragen, sondern nur mit blinkenden Nägeln beschlagen zu sein. ἧλος ist kollektiv, wie außer ὁμιλαδόν der Vergleich mit Soph. 883 (ἥλων) lehrt. ἅμμασιν etwa „mit ihren Heftungen"; vgl. Soph. 883 und Anm. dazu. ἀκροέλικτος heißt: „an der Spitze gewunden" und scheint erklärt zu werden durch V. 208: „die Nägel winden oder bringen durch ihre Windung hervor die krumme Form des gebogenen Hirtenstabes". Ich kann das nur so erklären, daß der obere Kreuzarm nicht gerade endete, sondern umgebogen war. Nun gibt es in der Tat solche Kreuze. Das in älterer Zeit übliche Monogramm Christi fügt bekanntlich an den senkrechten Kreuzbalken rechts oben einen Halbkreis, so daß ein *P* entsteht. Dazu gibt es eine bemerkenswerte Variante, die anstatt dessen ein geschwänztes *R* anbringt. Sie ist besonders häufig in Syrien beobachtet worden (zahlreiche Beispiele bei de Vogué, Syrie centrale), kommt aber auch sonst vor (vgl. Holtzinger in Lützows Zeitschr. f. bild. Kunst XX 139; de Rossi im Bullet.



di archeol. crist. 1880, 154 ff). „In Konstantinopel ist das frühste Beispiel das um 390 entstandene Goldne Tor Theodosios' des Großen. Gleich darauf kommt es noch einmal an der von Theodosios II. für Arkadios errichteten Säule vor." (Strzygowski, Das Etschmiadzinevangeliar S. 9.) Beide Formen, besonders aber die mit dem geschwänzten *R*, zeigen nun die Tendenz, in einen einfachen Schwung überzugehn, der wirklich dem Griff eines Hirtenstabes gleicht; s. Abb. 11. Und wenn man auch bisher solche Formen nur im Relief zu kennen scheint, so steht doch wohl nichts im Wege, auch ein freistehendes Kreuz dieser Art zu denken, und die Beschreibung des Paulus weist darauf hin. (Die Ergänzung bei Antoniades [unsere Abb. 10] ist in dieser Einzelheit irrtümlich.)

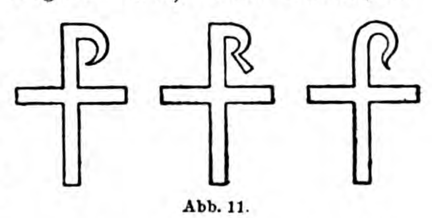


Abb. 11.

209—212. RÜCKBLICK; NAME UND ZWECK. „So herrlich ist der Ambon geschmückt. Denn diesen Namen führt er, weil er auf Stufen ersteigbar (ἄμβατος) ist. Von dort hört das Volk die Vorlesung der heiligen Bücher."

213—223. „DIE STUFEN sind aus weißem, rotgeädertem Marmor. Oben sind sie geriefelt, damit man beim Herabsteigen nicht ausgleite. Der Abstand von Stufe zu Stufe ist für einen bequemen Schritt eingerichtet."

213. Zum Versanfang οὐδὲ μὲν οὐ vgl. Soph. 524. 687 (gegenüber 703). βάθροισιν mit langer erster Silbe in thesi ist normal (vgl. Scheindler, Quaest. Nonnianae 62), correptio Attica wäre ganz singulär (vgl. Amb. 53. 126). ἐτώσιον: s. zu V. 76. **216.** ὑπὸ πέτροις läßt keine irgendwie ungezwungene Erklärung zu, so weit der Gebrauch von ὑπό bei Paulus auch geht (s. S. 115). **221.—223.** „Der Abstand von einer Stufe zur andern ist so weit, wie jemand beim Aufsteigen (bequem) Fuß um Fuß setzt." Dies ist durchaus nichts Selbstverständliches und vielmehr bemerkenswert, daß es ausdrücklich hervorgehoben wird. Vgl. Jak. Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien § 99; Wölfflin, Renaissance und Barock 104. **223.** ἐρείσει als Futurum ist nicht unmöglich. Aber im Hinblick auf Sophia 867 und 1010 dürfte der Konjunktiv wahrscheinlicher sein. Ein Unterschied in der Aussprache war natürlich für Paulus nicht vorhanden, und die Frage ist nur, ob er die Empfindung des Zukünftigen hatte.

226—296. DER VERBINDUNGSGANG. „Der Ambon ist einer Insel zu vergleichen, die durch einen schmalen Landstreifen mit dem Festlande verbunden wird. Nämlich von der untersten, östlichen Stufe geht ein Weg bis fast an die Doppeltür der silbernen ‚Ikonostasis'. Er ist beiderseits von halbmannshohen Schranken begleitet, die den Priester, wenn er von der Vorlesung der heiligen Schriften kommt, vor dem Andrang des Volkes schützen. Es sind Platten aus Verde antico, eingefaßt von vierkantigen Pfeilerchen aus Hierapolismarmor (dessen Farbe und Zeichnung beschrieben wird) und oben abgedeckt mit einer Leiste aus demselben Material, wie man ein Purpurgewand mit goldner Borte säumt."



232. Erst hat er das Bild der Insel vollkommen deutlich werden lassen. Jetzt beginnt er es ebenso eingehend zu korrigieren. **235.** Die *paene insula* (wir haben kein Wort dafür) wird von der Landenge ins Meer hinausgeschoben. Die Empfindung des Landschaftlichen ist so körperhaft, wie das bei der Architektur überall hervortrat (s. S. 125). **236.** Die Landenge bindet sie an einen Anfangspunkt und hindert damit, daß sie als wirkliche Insel erscheine. **239.** Die Insel heftet den verbindenden Landstreifen an den Küstenhügel. — Das Übliche wäre καθῆψε πεῖσμα κολώνηι, dies ist mit καθήψατο (er berührte) κολώνης vermengt. **240.—243.** Der Gang geht von der untersten Stufe der Ambontreppe bis zu der silbernen Tür, offenbar der Mitteltür der Presbyteriumsschranke (Soph. 717). Berühren durfte er sie nicht (294 ff); daher περί „in ihrer Gegend", nicht ἐπί. **244.** Die Form ἀμφοτέρωθε ist bei Quintus III 379 überliefert. **247.** Die Heilige Schrift trägt einen Einband von (vermutlich getriebenem) Silber. Beispiele bei Antoniades II Taf. 54. **260.** Nach Homer Ε 703 μέγα πλούτοιο μεμηλώς, Ν 297 πολέμοιο μεμηλώς sollte man den Genetiv erwarten. Aber da mischt sich die andere Konstruktion ein: α 151 τοῖσιν .... ἄλλα μέμηλε, ε 67 τῇσιν τε θαλάσσια ἔργα μέμηλεν, und schließlich λύρηι μεμελημένον ἄνδρα Nonnos 25, 424. **261.** Umschreibung von Parallelepipedon. **262.** „Die Verbindung der Platten von molossischem (d. h. thessalischem, vgl. zu Sophia 548) Marmor (mit den Pfeilerchen, die eben beschrieben worden sind) haben die Steinmetzen hergestellt, indem sie wechselweise einen Stein in den andern eingebunden haben. Von phrygischem (Hierapolis-)Marmor nämlich sind (wie die vorher 81 ff geschilderten Stücke) auch diese Steine", d. h. die zuletzt genannten, also die Pfeilerchen. **264.** „Phrygisch" ist sowohl der Pavonazzetto (148 ff) als auch der Marmor von Hierapolis (84 ff). Daß dieser, nicht jener, hier gemeint ist, zeigt die Beschreibung, in der die violetten Töne fehlen, und V. 292 mit der Erwähnung ἱεροῖο πέτρου. **269 ff.** „Das nebeneinandergesetzte Rot, Weiß und die Mittelfarbe zwischen beiden dreht der ὁλκός wechselweis aufsprudelnd, und er wälzt die gekrümmte Windung in kriechendem Laufe." Der ὁλκός ist die Schlangen- oder Wellenlinie der Marmorzeichnung. **273./274.** „Mond- und sternförmige Flecke, einander entgegengewendet mit ihren Umrissen." ἀλλοπρόσαλλος ist dem Homer und noch mehr dem Nonnos nachgesprochen, der es besonders liebt (s. S. 117). Aber die Bedeutung an dieser Stelle ist eigentümlich. Paulus empfand ἄλλα πρὸς ἄλλα. („Und Teil um Teil ist wirr und gegenwendig", Stefan George, Der Teppich des Lebens, bei der Schilderung eines ornamentierten Teppichs.) **275.—277.** Als obere Abdeckung der Schranke ist ein Streifen Hierapolis-Marmor verwendet, und aus dem gleichen Material sind die Pfeilerchen, die eine Tafel aus grünem, spartanischem Marmor in die Mitte nehmen. **278.** Die κρηπίς ist wohl eine Marmorleiste, die ihrerseits am Boden befestigt ist, nicht der Boden selbst. Diese κρηπίς ist allem Anschein nach gleichfalls aus Hierapolis-Stein. **280.—282.** „Nicht nur unten sind die Platten eingelassen, nicht nur oben von den Deckplatten gehalten, sondern auch ihre Seiten hemmt die Fessel mit (ὑπό: s. S. 115) den vierkantigen Pfeilerchen." Nun ist von dem δεσμός gesagt, was eigentlich auf die κίονες geht, daß sie unerschüttert ihren beweglichen Fuß auf den Boden stemmen, will sagen: daß auch sie im Paviment befestigt sind. **286.** στόμα die Halsöffnung, χειρῶν διήλυσις die Armlöcher. **291.—293.** Die



verstärkende Kontrastwirkung wird hervorgehoben (s. S. 126). βαλών etwa = περιβαλών (s. S. 116). 295./296. Der Gang (ἰσθμός) reicht nicht ganz bis an die silberne Schranke (s. zu 240ff), um die Kommunikation nicht zu stören.

297—304. SCHLUSS. „Außer allen diesen Herrlichkeiten hat der Kaiser noch sein Bild über der Kirche errichtet als Gabe für Christum. Heilige Dreieinigkeit, sei gnädig der Stadt, ihren Bewohnern, dem Kaiser und der Kirche!" — Dieser Abschluß gehört nicht eigentlich zum Ambon, sondern zu dem ganzen Gedichtzyklus.

299. ἑῆς γαλήνης „seiner Gnade" ist untadlig, und der singuläre Hiat muß ertragen werden (s. S. 118). νέης würde den Sinn verderben. Denn auch den (falschen) Gedanken, daß die Statue neu errichtet sei, bekäme man so nicht herein. — Gemeint muß nämlich eine Statue des Kaisers sein, die über die H. Sophia emporragte. Es ist das Reiterbild, das auf einer hohen Säule nahe der Kirche stand, beschrieben z. B. von Prokop, de aedif. I 2, Ps.-Codin in Script. Orig. Const. ed. Preger p. 159; vgl. Revue des ét. Gr. IX (1896) 82ff, Antoniades I 56f, Taf. 16, Diehl, Justinien 77. Die Säule wurde nicht etwa, wie es den Anschein haben könnte, erst damals errichtet, sondern stand schon seit 542 oder 543.



NACHTRÄGE UND BERICHTIGUNGEN

Zu S. 77. Daß das rein literarische „Gemälde“ des Kebes wiederum Einfluß auf eine didaktisch-illustrative Kunstübung gewonnen hat, zeigt ein Relieffragment, das in Renaissancezeichnung erhalten und Arch. Zeit. XLII, 1884, 117 ff abgebildet und besprochen worden ist.

Zu S. 110. Nonnos gehört in das halbe Jahrhundert zwischen 440 und 490: Hermes XLVII, 1912, 43 ff.

Zu S. 170. *V. 52/53.* Vielleicht darf man für das Verständnis des „Lichtkegels“ an Aristoteles Probl. 15, 11 erinnern: δι' ὀπῆς ἐὰν λάμπηι εὐγωνίου τὸ φῶς στρόγγυλον καὶ κῶνος γίνεται. αἴτιον δὲ ὅτι δύο γίνονται οἱ κῶνοι, ὅ τε ἀπὸ τοῦ ἡλίου πρὸς τὴν ὀπὴν καὶ ὁ ἐντεῦθεν πρὸς τὴν γῆν, καὶ συγκόρυφοι. Vgl. auch Probl. 15, 6: ὅτι ἡ τῶν ὄψεων ἔκπτωσις κῶνός ἐστι.

Zu S. 178 f. Über den menschlich gebildeten Aion vgl. Deubner, Röm. Mitteil. XXVII, 1912, 17 f.

Zu S. 185. Boreas hat allein unter den Winden das Muschelhorn auch am „Turm der Winde“. S. die Abbildung bei Collignon, Geschichte der griechischen Plastik II 677.

Zu S. 192. *V. 25.* Man muß an die schöne, alte Geschichte denken (die bei Ibykos, Sophokles, Deinolochos u. a. vorkam), wie die ewige Jugend, das Geschenk des Zeus, dem Menschen verloren geht und der Schlange zufällt; διὸ πάντας μὲν τοὺς ὄφεις καθ' ἕκαστον νεάζειν ἐνιαυτὸν ἀποδυομένους τὸ γῆρας . . .: schol. Nikand. Ther. 343, Aelian Nat. an. VI 51.

Zu S. 282. *V. 563—565.* Die Texte unterscheiden ein kleines und ein großes Baptisterium. Das kleine lag im Südwesten der Kirche und ist identisch mit der Türbe Sultan Mustafas I. Das große hat, wie aus den Beschreibungen der Prozessionen hervorgeht, im Norden der Kirche gelegen; s. J. Ebersold, Sainte Sophie (Paris 1910) 33 f. Also ist sicher dieses Baptisterium bei Paulus gemeint, und fraglich bleibt nur, ob es jetzt ganz verschwunden oder in jenen Rundbau umgewandelt worden ist, den man gewöhnlich Skeuophylakion nennt.

Zu S. 289. *V. 712 ff.* Die Frage muß erwogen werden, ob nicht mit γε μέν = δέ in 715 das Kreuz auf dem Rundschild den Monogrammen vielmehr entgegengesetzt wird. In diesem Falle wären μεσσατίοισι χώροις d. h. an den Flügeln der Mitteltür Kreuze gebildet gewesen anstatt der Monogramme (die dann nicht Kreuzform gehabt zu haben brauchen). Im Zeremonienbuch ist in der Tat, wenngleich für eine spätere Zeit, von Kreuzen die Rede, die die „heiligen Türen“, d. h. die Mitteltüren der Schranke, schmücken. Konstantin Porph. I 9, p. 64 Bonn.: φιλεῖ ὁ βασιλεὺς τοὺς ἐπ' αὐταῖς (nämlich ταῖς ἁγίαις θύραις) πεπαρμένους σταυροὺς καὶ εἰσέρχεται εἰς τὸ θυσιαστήριον (den Altarraum, das Allerheiligste). Vgl. Ebersolt, Sainte Sophie 10. Eine marmorne Brüstungsplatte (Schranke) des Berliner Museums (aus Rom, VI. Jahrh.) zeigt zwei Reliefkreuze auf erhöhtem Rundschilde. S. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, zweiter Nachtrag, Nr. 2236. — O. Wulff erwog die Möglichkeit, die Monogramme des Kaisers und der Kaiserin unter sich und von dem Kreuz zu trennen, indem er auf je eine Schranke oder einen Türflügel in der Mitte das Kreuz und zu dessen Seiten die beiden Monogramme setzt. Dann könnten diese die ältere Form mit zentralem Hauptbuchstaben (nicht Kreuz) behalten.

Zu Tafel I. Durch einen Irrtum endigt der Regenbogen auf der linken Seite bei Sophia; er sollte zur Sonnenscheibe geführt werden.



NAMEN- UND SACHREGISTER

WORTREGISTER

Tafel I.

des Gemäldes im Winterbade zu Gaza.

Tafel II.

Grundriß der Sophienkirche.

(Oberes und unteres Stockwerk.)





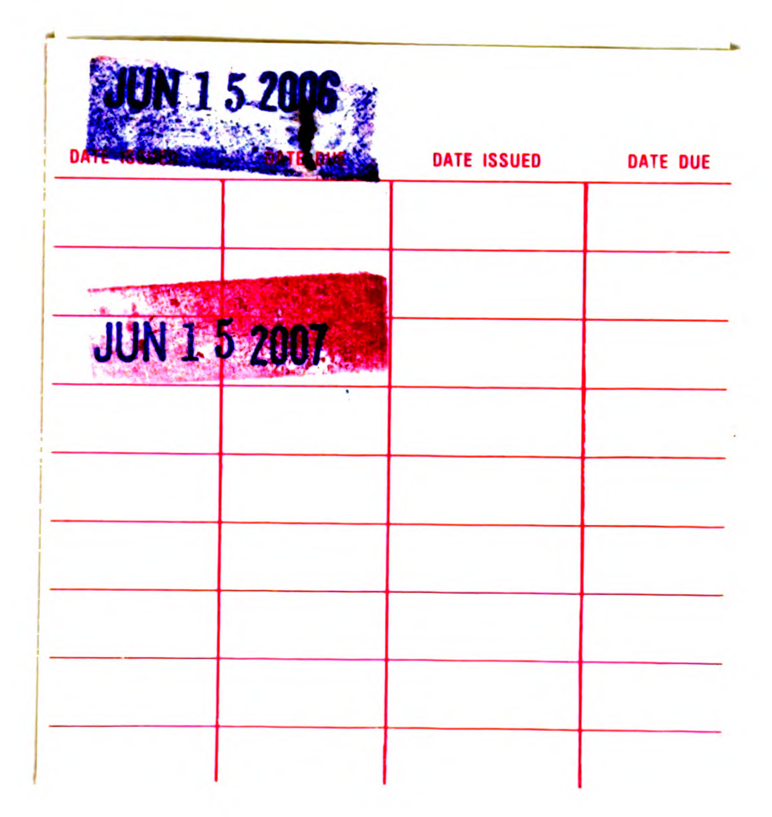

Digitized by Google

Original from
PRINCETON UNIVERSITY








JUN 15 2006
DATE ISSUED
DATE DUE
DATE ISSUED
DATE DUE
JUN 15 2007

